

Mus. Th.

3716

Mus. Theor.
3716.

Wohlfahrt.

Theoretisch-praktische
Modulation-Schule.

Die Accordfolge

in den verschiedenen Stellungen, Uebergängen und
Ausweichungen

nach leichter Methode

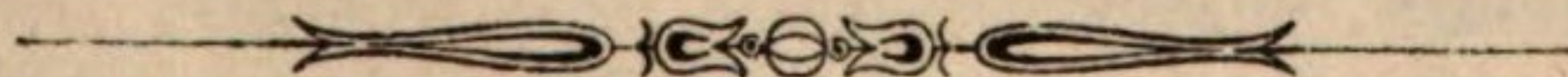
zum

Selbstunterricht für Musikschüler

dargestellt

von

Heinrich Wohlfahrt.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1859.

Theoretisch-practische

Modulationsschule.

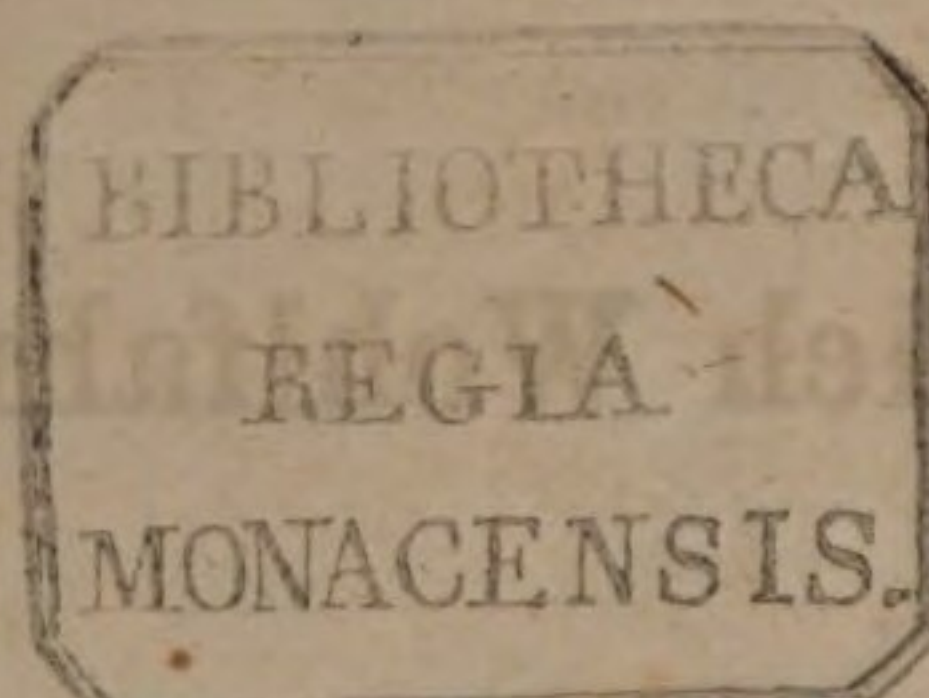
Die Accordfolge

in den verschiedenen Stellungen. Uebungen und
Aufsichtungen.

nach leichter Methode

Selbstunterricht für Musikschulen

Verlag



Leipzig.

Verlag von C. F. W. Neumann, Neudamm und Berlin.

1870

V o r w o r t.

Man kann ein Tonstück als ein Factum ansehen, welches zwei Factoren hat, nämlich Melodie und Harmonie. — Giebt's aber nicht auch Melodie ohne Harmonie, und Harmonie ohne Melodie? — Nein! Ohne die dazu in Gedanken gehabte Grundharmonie ist die Erfindung einer Melodie unmöglich, es müsste denn eine der wilden Völker, der Hottentotten, Eskimos u. s. w. sein. Allerdings kann auch ein Nichtmusikalischer eine hübsche einfache Melodie erfinden, aber dabei schwebt ihm ebenfalls die Grundharmonie vor, nur unbewusst, und in den Accorden der Tonica, Ober- und Unterdominante, welche sich ihm durch oft gehörte Musik leicht und bleibend eingeprägt haben. — Ebenso wenig giebt es ein Tonstück mit einer Harmonie- oder Accordfolge ohne Melodie. Sogar in solchen Accordfolgen, wo keine eigentliche Hauptmelodie anzutreffen ist, bildet die Tonreihe jeder Stimme eine Melodie, wie z. B. in den § 32 vorkommenden Sätzchen zu ersehen ist. — Gewöhnlich hat die obere Stimme den Hauptgedanken oder die eigentliche Melodie vorzutragen. Obgleich nun die anderen Stimmen nur Nebenstimmen sind, welche nicht etwas Eigenes aussprechen, sondern das durch die Hauptstimme Ausgesprochene lebendiger und ausdrucksvoller machen sollen, so muss doch die Tonreihe jeder Nebenstimme auch fließend sein und eine Art Melodie bilden. Ueberhaupt giebt es in dem Verhältniss mehrerer Stimmen zu einander unendliche Verschiedenheiten. Nicht nur, dass in jede Stimme die Hauptmelodie gelegt werden kann; das Accompanement kann auch etwas ganz Anderes aussprechen als die Me-

lodie. So z. B. kann die Melodie sanft schmeicheln, und das Accompagnement zürnend dazwischenfahren.

Jede Melodie hat demnach eine harmonische Unterlage, welche aus einem einzigen Accorde bestehen kann, gewöhnlich aber aus mehreren Accorden besteht. Die Combinationen dieser Unterlage mögen noch so verwickelt erscheinen, so lassen sie sich dennoch sämmtlich auf einfache Grundaccorde zurückführen. Die Aufeinanderfolge dieser Accorde in einem Tonstück bildet den modulatorischen Gang desselben. Hienach giebt es zwei Hauptabtheilungen der Harmonielehre, nämlich Betrachtung der verschiedenen Accorde an und für sich, und dann in ihrer richtigen Aufeinanderfolge. Das Erstere, die Lehre von den Accorden an und für sich, habe ich auf leicht fassliche Weise in meiner „Vorschule der Harmonielehre“ behandelt; gegenwärtiges Werkchen versucht nun nach leichter Methode die Harmonielehre in modulatorischer Hinsicht vorzutragen. Als dritter Theil davon kann der in demselben Verlag von mir erschienene „Wegweiser zum Componiren“ sich anschliessen.

Es ist nicht nöthig, einem Musikschrler das Studium der Modulation erst anzupreisen, denn wenn er in seiner Kunst nur einigermaßen vorgeschritten ist, so fühlt er das Bedürfniss dazu von selbst. So lange ihm die Kenntniss der Modulation abgeht, können ihm Versuche im Präludiren, Phantasiren und Componiren nicht sonderlich gelingen. In demselben Falle werden dem angehenden Orgelspieler selbst erfundene Zwischenspiele grösstentheils verunglücken, und der Sänger wird im Notentreffen nie ganz fest und sicher sein.

H. W.

I n h a l t.

Einleitung.

	Seite.
§ 1. Was heisst Modulation?	1
§ 2. Modulation mit nur zwei Accorden	2
§ 3. Modulation mit Dreiklängen	3
§ 4. Modulation mit dem Dominanten-Septimenaccord	4
§ 5. Modulation mit einem eingeschalteten Dreiklang	5
§ 6. Modulation mit dem verminderten Septimenaccord	5
§ 7. Modulation mit enharmonischer Verwandlung	5
§ 8. Modulation mit dem übermässigen Quintsextenaccord	6
§ 9. Modulation mit dem übermässigen Terzquartsextenaccord	7
§ 10. Modulation durchgehend und ausweichend	7

Erster Abschnitt.

Modulation mit dem Dominanten-Septimenaccord.

§ 11. 1. In Verbindung mit seiner Tonica	8
2. Uebergänge von der Tonica in andere Tonarten vermittelt des Dominanten-Septimenaccordes der neuen Tonart.	
§ 12. a. In die Tonart der grossen Obersecunde	9
§ 13. b. In die Tonart der grossen Untersecunde	10
§ 14. Dergleichen durch die Tonarten einer ganzen Octave	11
§ 15. c. In die Tonart der kleinen Oberterz	12
§ 16. d. In die Tonart der kleinen Unterterz	13
§ 17. e. In die Tonart der grossen Oberterz	14
§ 18. f. In die Tonart der grossen Unterterz	15
§ 19. g. In die Tonart der reinen Oberquarte	16
§ 20. h. In die Tonart der reinen Unterquarte	17
§ 21. i. In die Tonart der kleinen Obersecunde	18
§ 22. k. In die Tonart der kleinen Untersecunde	19
§ 23. l. Zwei oder mehrere Dominanten-Septimenaccorde unmittelbar nach einander	19
3. Uebergänge mit Einschaltungen vor dem Dominanten-Septimenaccord der neuen Tonart.	
§ 24. a. Mit einem eingeschalteten Dreiklang	22
§ 25. b. Mit einem eingeschalteten Dominanten-Septimenaccord	26
4. Der Dominanten-Septimenaccord nach einem Quartsextenaccord.	
§ 26 und 27. a. In Uebergängen	27 29
§ 28 bis 31. b. In Cadenzen	32 34
5. Gemischte Modulation.	
§ 32. a. Erweiterte Ausweichungen	35
§ 33. b. Choräle	40

Zweiter Abschnitt.

Seite.

Modulation mit dem verminderten Septimenaccord.

§ 34.	1. Notirung und Auflösung desselben	44
	2. Der verminderte Septimenaccord als Stellvertreter des Dominanten-Septimenaccordes.	
§ 35.	Uebergänge in die grosse Ober- und Untersecunde	47
§ 36.	Uebergänge in die kleine Ober- und Unterterz	48
§ 37.	Uebergänge in die grosse Ober- und Unterterz	49
§ 38.	Uebergänge in die reine Ober- und Unterquarte	49
§ 39.	Uebergänge in die kleine Unter- und Obersecunde	50
§ 40.	Der verminderte Septimenaccord unmittelbar nach einem Dominanten-Septimenaccord	50
§ 41.	Derselbe mit dem Grundtone eines vor- und nachstehenden Dreiklangs	51
	3. Enharmonische Verwandlungen des verminderten Septimenaccordes zu Uebergängen benutzt.	
§ 42.	Sämmtliche verminderte Septimenaccorde auf drei zurückgeführt	53
§ 43.	Uebergänge vermittelt dieser drei Hauptaccorde in sämmtliche zwölf Tonarten	54
§ 44.	Zwei Erleichterungsmittel, durch welche die Tonarten schnell aufzufinden sind, in welche man von einem der drei Hauptaccorde aus übergehen kann	54
§ 45.	Uebergänge nach den Tonarten der vier Töne des verminderten Septimenaccordes	57
§ 46.	Dergleichen von und nach beliebigen Tonarten	58
§ 47.	4. Der verminderte Septimenaccord hat Aehnlichkeit mit dem grossen verminderten Septimenaccorde	60
§ 48.	Der grosse verminderte Septimenaccord als Stellvertreter des Dominantenaccordes	62

Dritter Abschnitt.

Modulation mit dem übermässigen Quintsextenaccord und dem übermässigen Terzquartsextenaccord.

§ 49.	Bildung und Auflösung dieser beiden Accorde	63
§ 50.	Stammaccorde und Versetzungen derselben	64
§ 51.	Lagen mit ihren Auflösungen	66
§ 52.	Uebergänge vermittelt des übermässigen Quintsextenaccordes	67
§ 53.	Uebergänge vermittelt des übermässigen Terzquartsextenaccordes	67

Vierter Abschnitt.

Ausweichungen nach ganzen und halben Perioden.

§ 54.	In der Durtonart	68
§ 55.	In der Molltonart	70
§ 56.	Vorbereitung der Ausweichung	71
§ 57.	Ausweichungen nach halben Perioden	72

Schlussbemerkung	73
----------------------------	----

Einleitung.

§ 1.

Modulation heisst im gewöhnlichsten Sinne die passende Aufeinanderfolge verschiedener Accorde, also die Fortschreitung oder der Uebergang von einem Accorde zu einem andern, gleichviel ob solche Accorde Drei- oder Vierklänge sind. In folgenden Sätzchen ist keine Modulation, denn es sind nicht verschiedene Accorde, sondern ein und derselbe Accord kommt nur in mancherlei Stellungen vor.

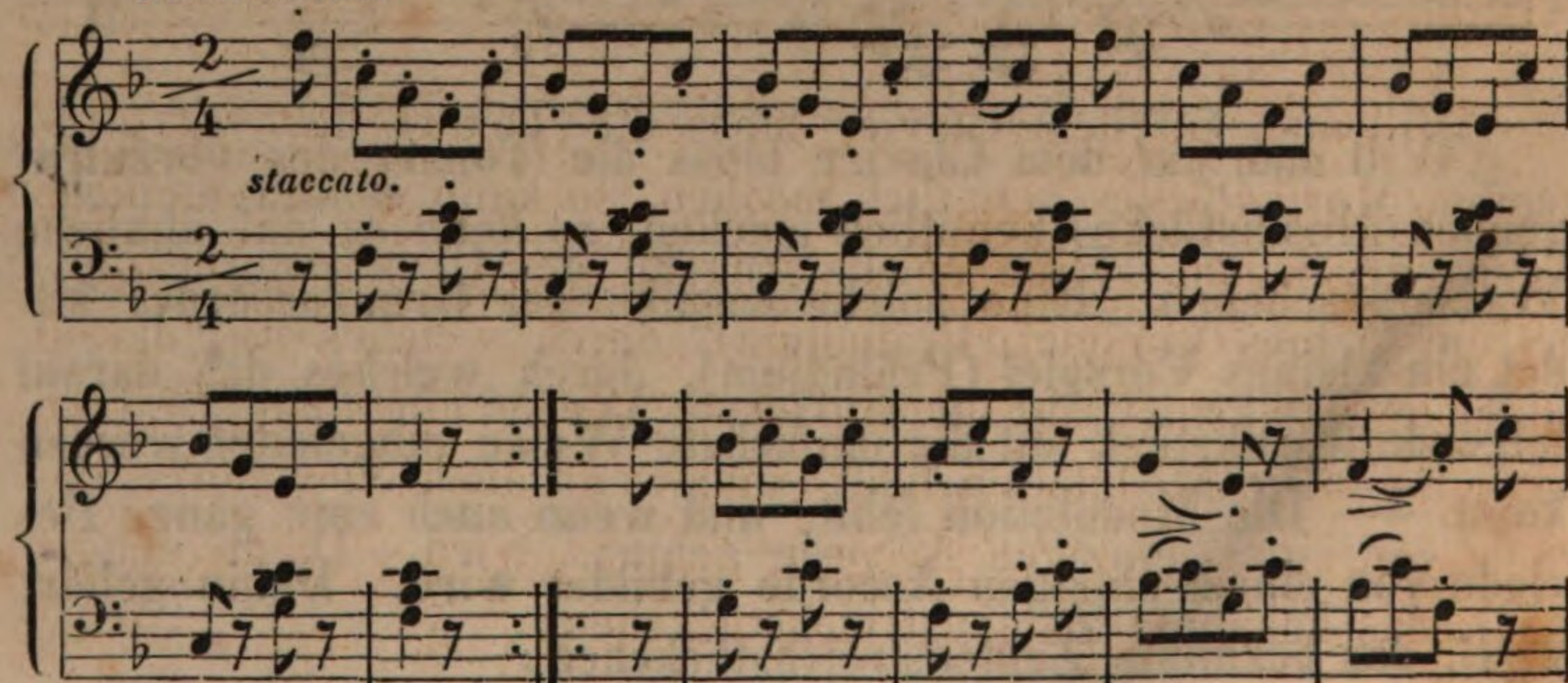


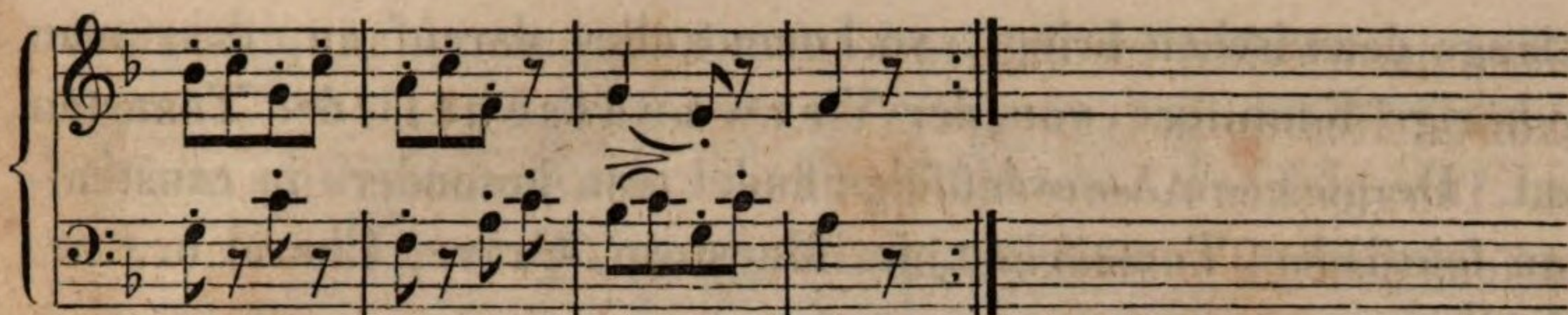
Will man auf dem Clavier bloss die Tonart des vorzutragenden Musikstückes kenntlich machen, so kann es auf ähnliche Weise geschehen. Eine solche Angabe des Grundaccordes bildet ein kleines Vorspiel (Präludium), durch welches das darauf folgende Musikstück auf die einfachste Weise eingeleitet werden kann. — Die Modulation fehlt, und wenn auch eine ganze Periode von einem einzigen Accorde gebildet wird. Dahin gehört z. B. das bekannte Zapfenstreichstückchen :



§ 2.

Jedes Tonstück, welches auf Modulation Anspruch machen will, muss wenigstens zwei verschiedene Accorde enthalten. Viele Musikstücke enthalten auch wirklich nicht mehr, nämlich Grundaccord (Tonica) und Dominantenaccord, den letzteren entweder als Dreiklang oder als Septimenaccord. Z. B.

Andante.*Scherzando.*

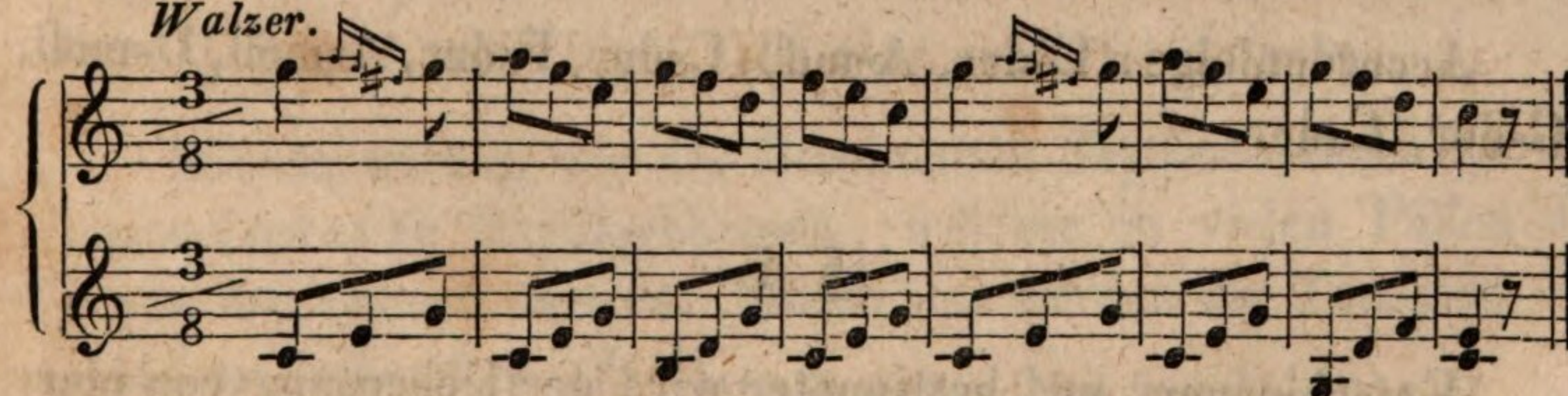


Noch reichhaltiger gestalten lässt sich ein Musikstück mit nur zwei Accorden, wenn man dabei auch Durchgangs- und Wechselnoten, Vorhalte, Verzierungen u. s. w. anwendet. Davon hier ebenfalls ein paar Beispiele.

Allegretto.



Walzer.



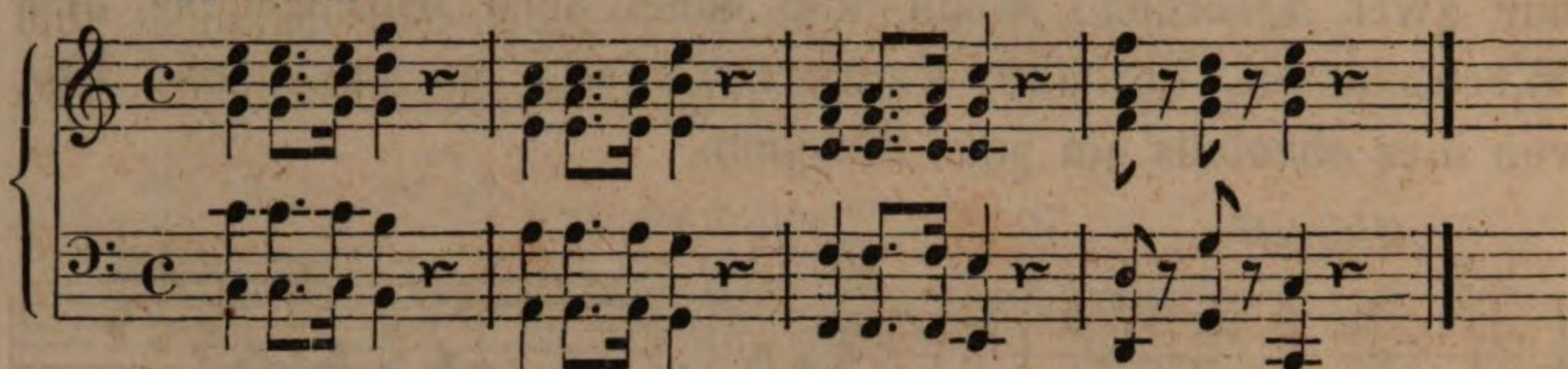
Ein- für allemal sei hier zugleich bemerkt, dass der Modulationsschüler nicht bloss diese, sondern auch alle später vorkommende Sätzchen mit Bewusstsein spielen muss, d. h. er muss beim Spielen jedesmal überlegen und wissen, welchen Accord er eben anschlägt, auch wenn derselbe gebrochen oder mit Nebennoten ausgestattet ist. Die gute Folge davon wird sich bald zeigen.

§ 3.

Geht man von einer Tonart unmittelbar in eine andere über, d. h. modulirt man mit Dreiklängen, ohne dass man Vier-

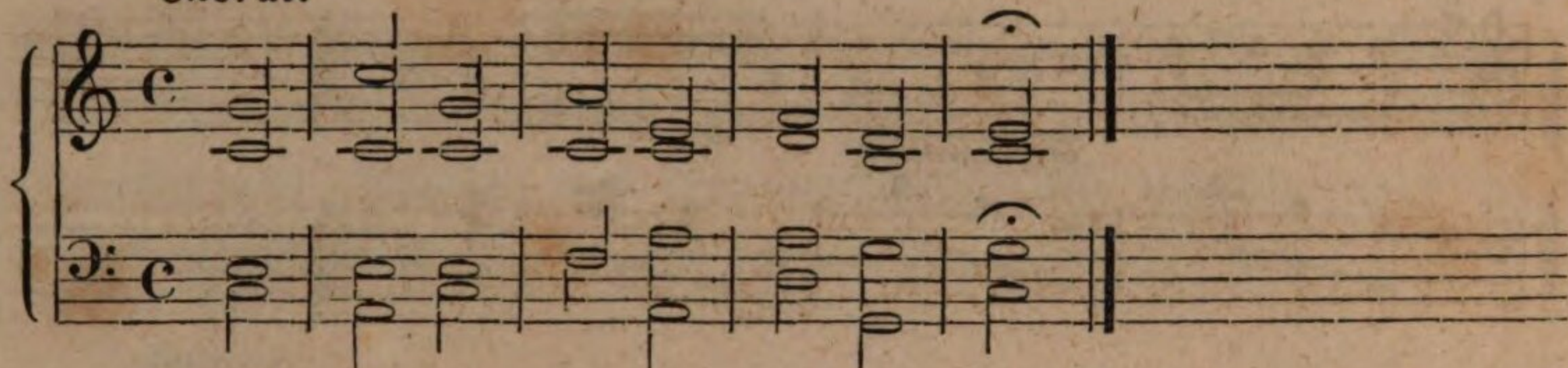
klänge dazwischen bringt, so kommt alles darauf an, dass man gehörige Kenntniss von der Verwandtschaft der Tonarten hat. Dergleichen Accordenfolge findet man besonders in ernsthaften feierlichen Tonstücken, im Maestoso, Grave, Choral u. s. w. Z. B.

Maestoso.



Accordenfolge: C-dur, G-dur, A-moll, E-moll, F-dur, C-dur, D-moll, G-dur, C-dur.

Choral.

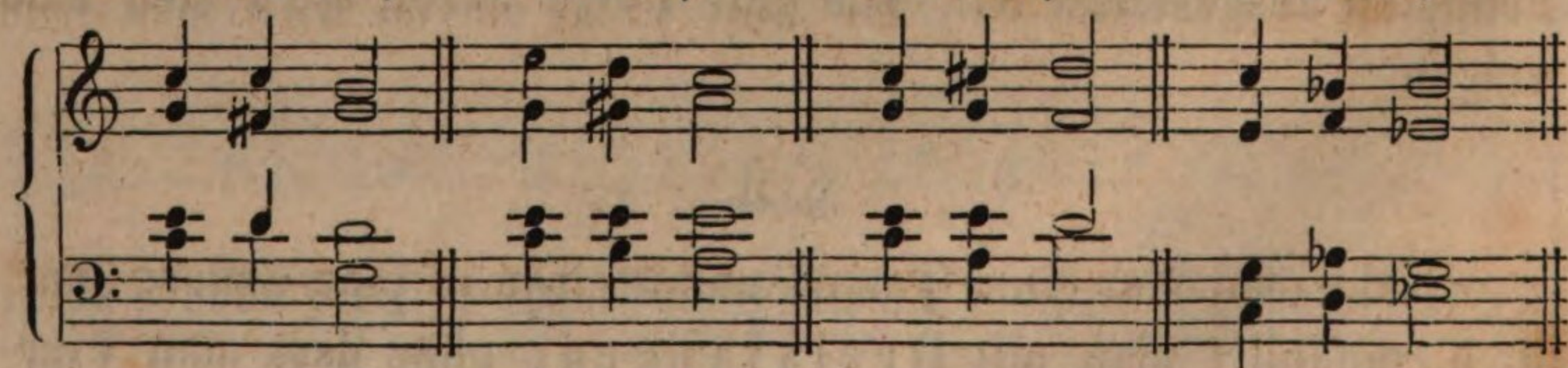


Accordenfolge: C-dur, A-moll, C-dur, F-dur, A-moll, D-moll, G-dur, C-dur.

§ 4.

Entschiedener und bestimmter wird der Uebergang von einer Tonart in die andere, wenn man dabei den Dominanten-Septimenaccord der andern Tonart benutzt. Auf diese Weise kann man nicht bloss in verwandte, sondern auch in fremde Tonarten übergehen. Z B.

Von C nach G, C nach A, C nach D, C nach Es,



C nach *As*, *C* nach *B*, *C* nach *H*.

§ 5.

Mit einem eingeschalteten Dreiklang vor dem Dominanten-Septimenaccord machen sich solche Modulationen gewöhnlich viel milder. Z. B.

Von *C* nach *Es*. Von *C* nach *D*.

Welche Dreiklänge zu diesem Einschalten tauglich sind, wird später gezeigt werden.

§ 6.

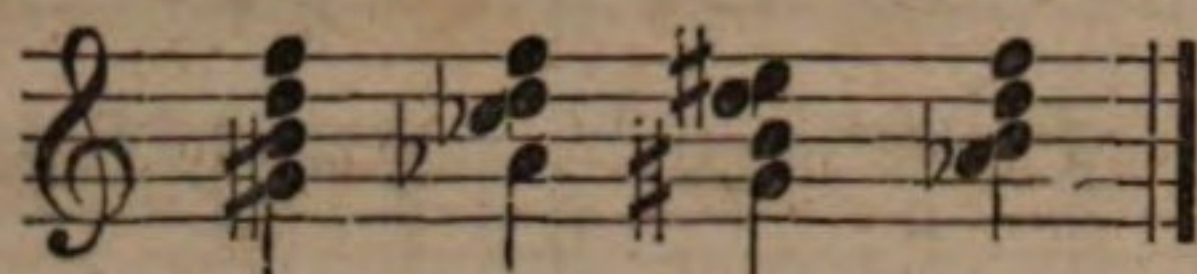
Ebenso wichtig wie der Dominanten-Septimenaccord ist der verminderte Septimenaccord, welcher in vielen Fällen die Stelle des erstern vertritt. Durch ihn werden die Tonarten viel milder verbunden. Z. B.

Von *C* nach *D*. Von *C* nach *H*. Von *C* nach *B*.

§ 7.

Ganz besonders zeigt sich dieser Accord brauchbar und gewandt als Uebergangsaccord, wenn man ihn enharmonisch

verwandelt. Er lässt sich dadurch auf viererlei Art notiren, wobei sich die Töne dem Klange nach gleichbleiben. Z. B.



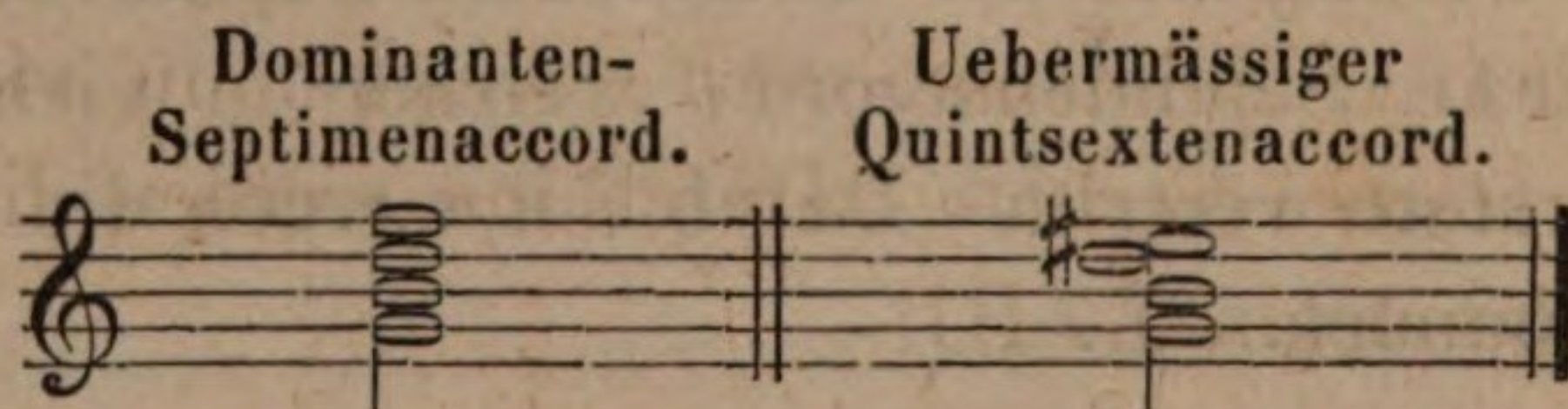
In der ersten Gestalt geht dieser Accord nach A-moll, in der zweiten nach Es-moll, in der dritten nach Fis-moll, in der vierten nach C-moll. Z. B.



Statt in die Molltonarten kann auch in die Durtonarten übergegangen werden.

§ 8.

Ausser den beiden genannten Septimenaccorden giebt es nur noch zwei andere Uebergangsaccorde, nämlich den übermässigen Quintsextenaccord und den übermässigen Terzquartsextenaccord. Beide sind sich sehr ähnlich. Der erstere hat Klangähnlichkeit mit dem Dominanten-Septimenaccord. Z. B.



Wird nun der erste in den zweiten enharmonisch verwandelt, so erhält man dadurch ein sehr interessantes Modulationsmittel. Von dem angeführten Dominanten-Septimenaccorde kann man auf diese Weise nach Fis-dur oder H-moll übergehen. Z. B.



§ 9.

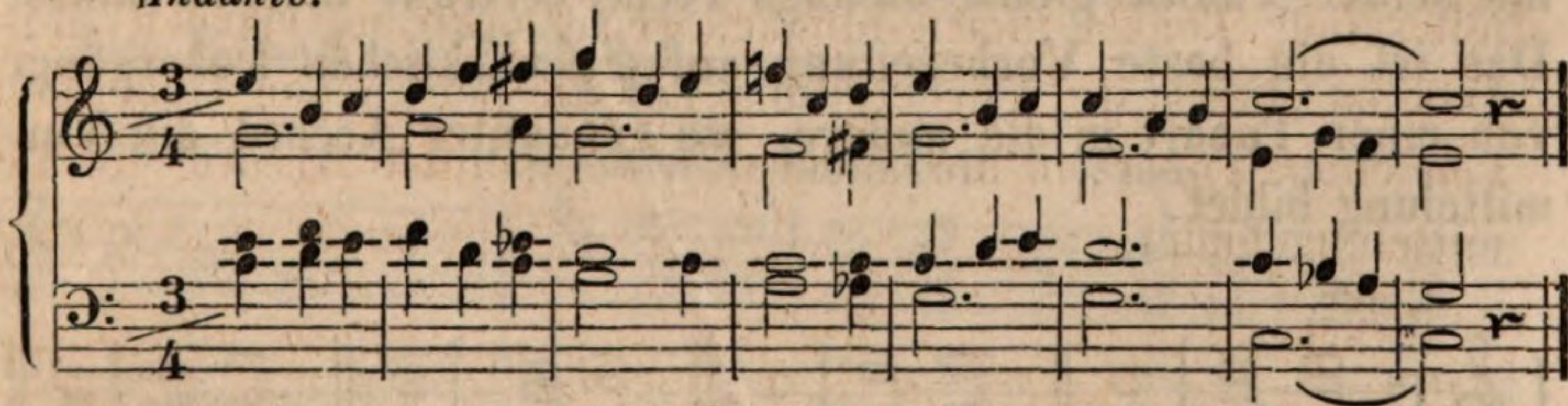
Verwandelt man die Quinte dieses Accordes in eine grosse Quarte, indem man sie eine kleine Stufe abwärts gehen lässt, so entsteht der übermässige Terzquartsextenaccord. Z. B.



§ 10.

Die Modulation ist entweder durchgehend oder ausweichend. Bei durchgehender Modulation wird die Haupttonart nicht wesentlich verlassen, sondern nach dem Auslenken folgt wieder Einlenken. Anders ist es bei ausweichender Modulation; hier wird in eine neue Tonart übergegangen in der Absicht, für längere Zeit in ihr zu bleiben. Man kann die neue Tonart entweder plötzlich eintreten lassen, oder sie vorbereiten durch erweiterte Modulation, wobei die neue Tonart gleichsam erst aufgesucht wird. Z. B.

Durchgehende Modulation.

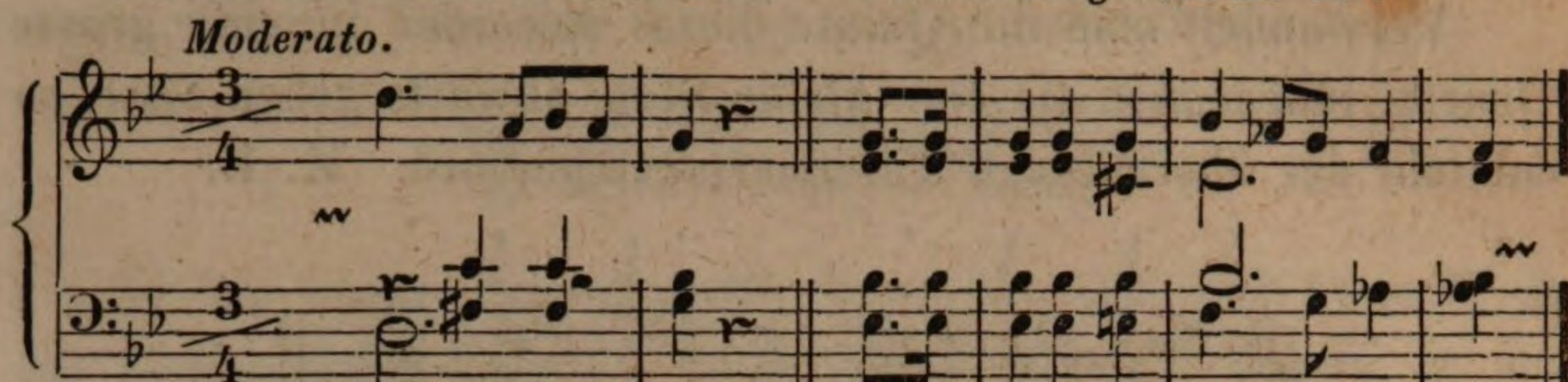
Andante.

Ausweichende Modulation mit Erweiterung.

Von E-moll nach G-dur.

Andante.

Dergleichen plötzlich eintretend.
 Schluss einer Periode in G-moll. Ausweichung nach Es-dur.



Somit wäre eine kurze Uebersicht gewonnen von dem Ganzen, welches nun ausführlicher behandelt werden soll.

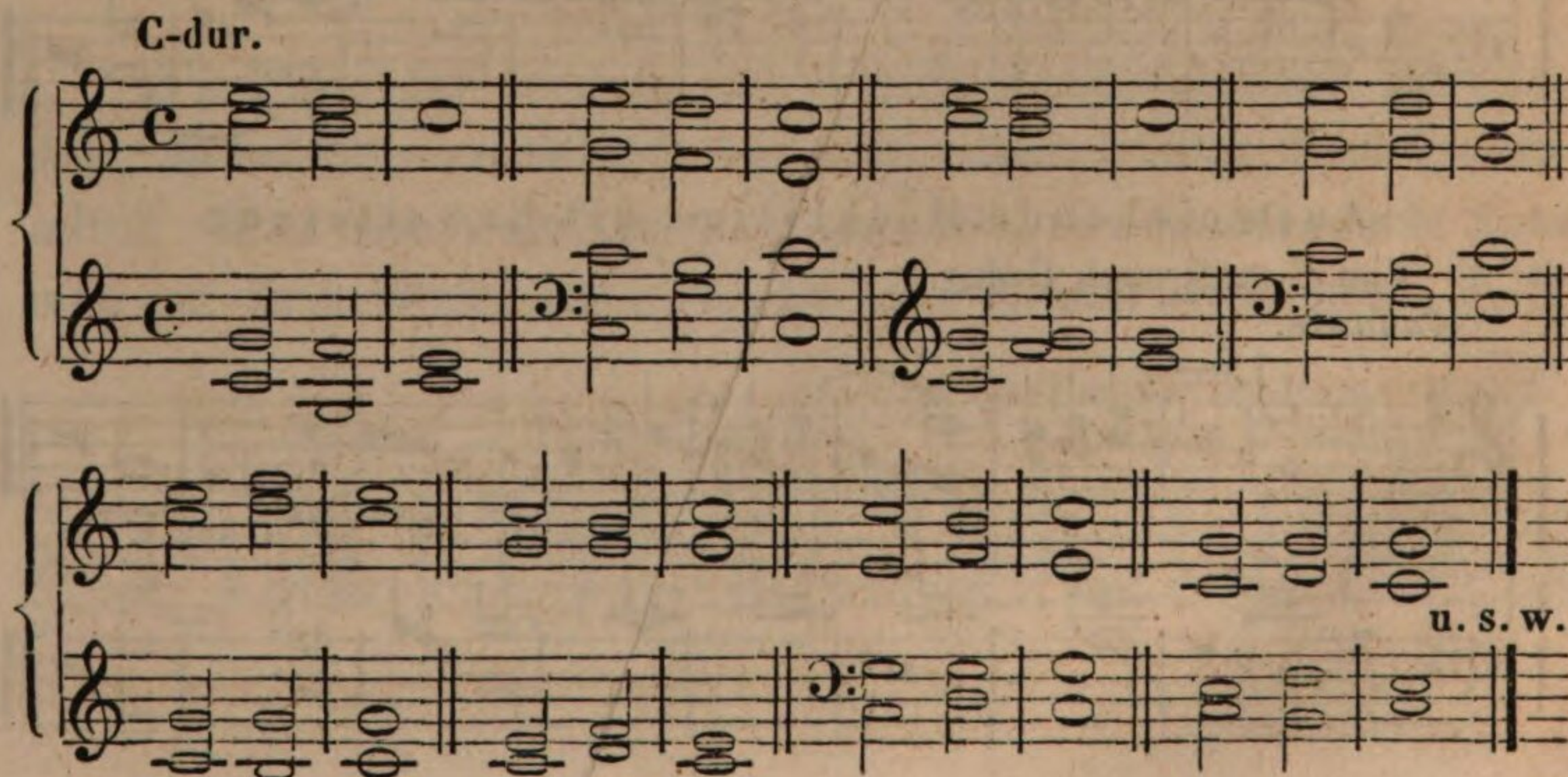
Erster Abschnitt.

Modulation mit dem Dominanten-Septimenaccord.

1. In Verbindung mit seiner Tonica.

§ 11.

Schon in der Einleitung ist darauf hingewiesen worden, dass dieser Accord zu den wichtigsten Modulationsmitteln gehört, weshalb man sich mit ihm in seinen Stellungen und in Verbindung mit seiner Tonica gleich anfangs recht vertraut machen muss. Das ist die beste Vorbereitung auf die wirklichen Uebergänge von einer Tonart in die andere, wo genannter Accord die Vermittelung bildet.



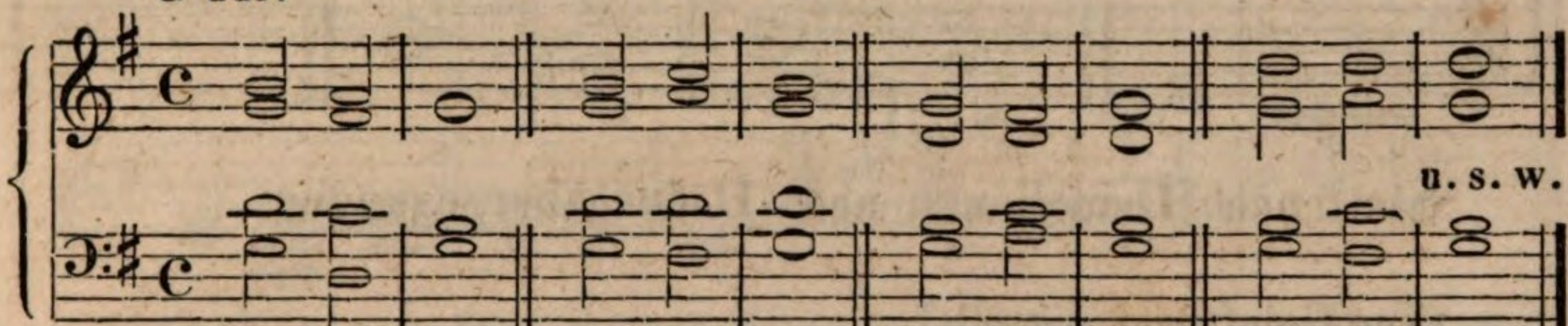
Dieselbe Modulation in die übrigen Tonarten übertragen (transponirt), und zwar in Dur und Moll.

A-moll.



Statt aus A-moll nun aus A-dur gespielt.

G-dur.



Auch aus G-moll.

E-moll.

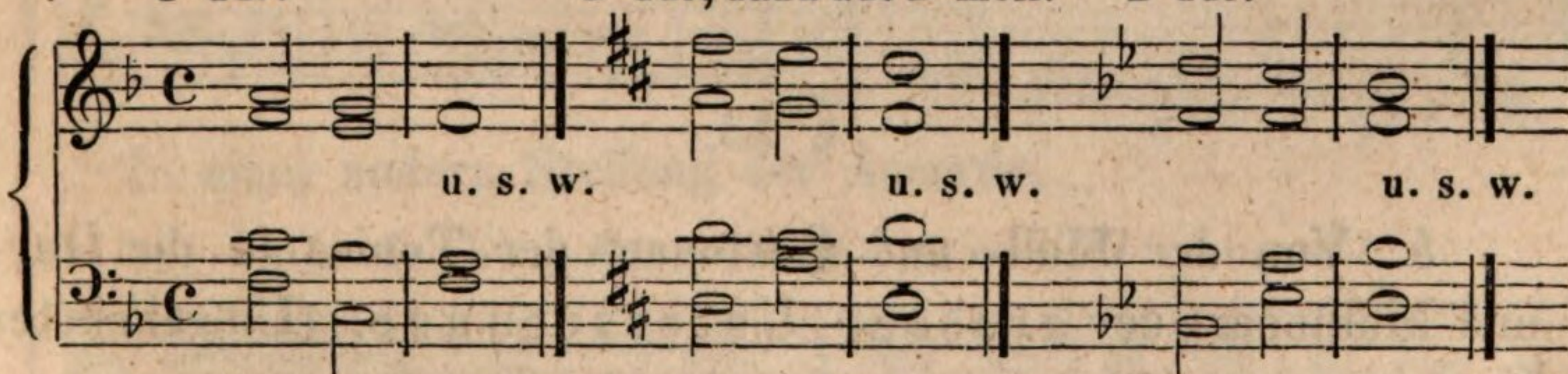


Aus E-moll nun E-dur gemacht.

F-dur.

D-dur, dann aus D-moll.

B-dur.

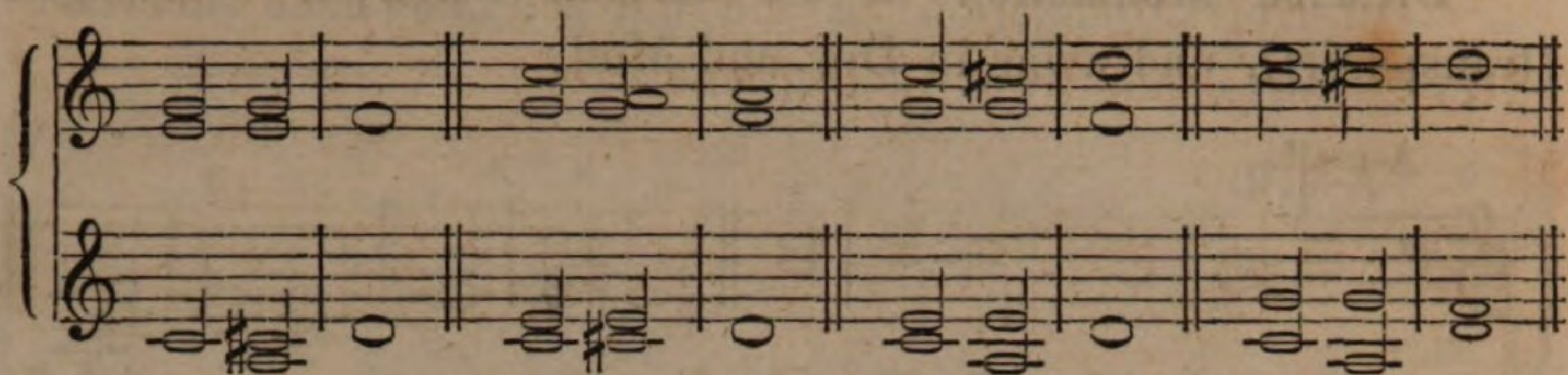


2. Uebergänge von der Tonica in andere Tonarten mittelst des Dominanten-Septimenaccordes der neuen Tonart.

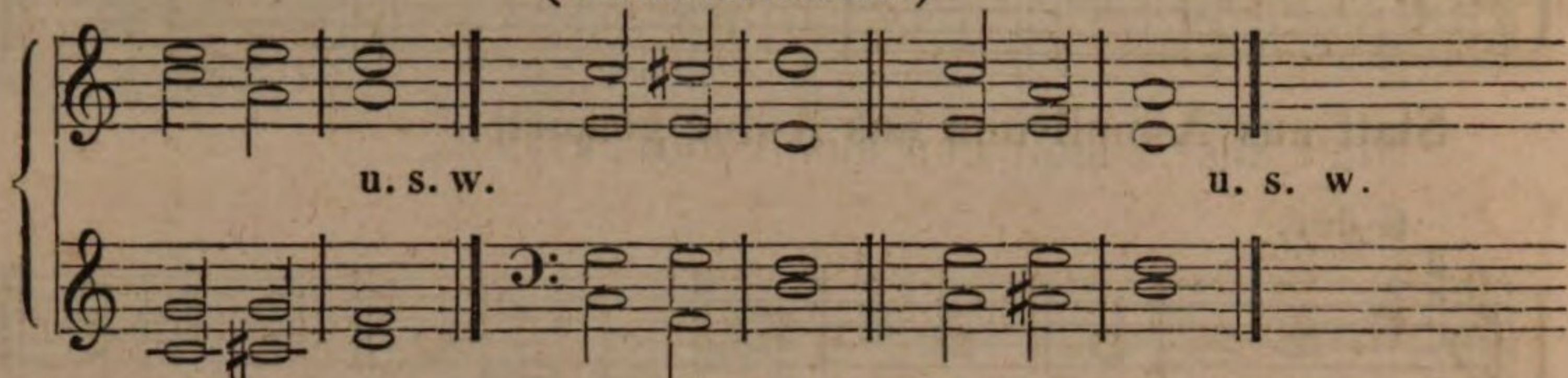
§ 12.

a. Von der Durtonart der Tonica in die Moll- und Durtonart der grossen Obersecunde.

Von C-dur nach D-moll.



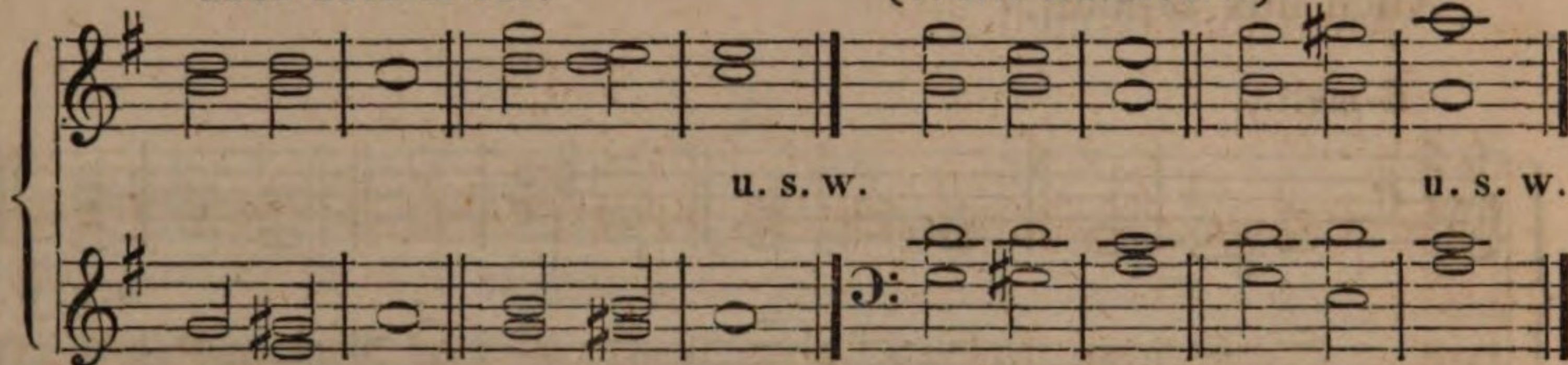
(Weite Harmonie.)



Statt nach D-moll nun nach D-dur übergegangen.

Von G-dur nach A-moll,
dann nach A-dur.

(Weite Harmonie.)

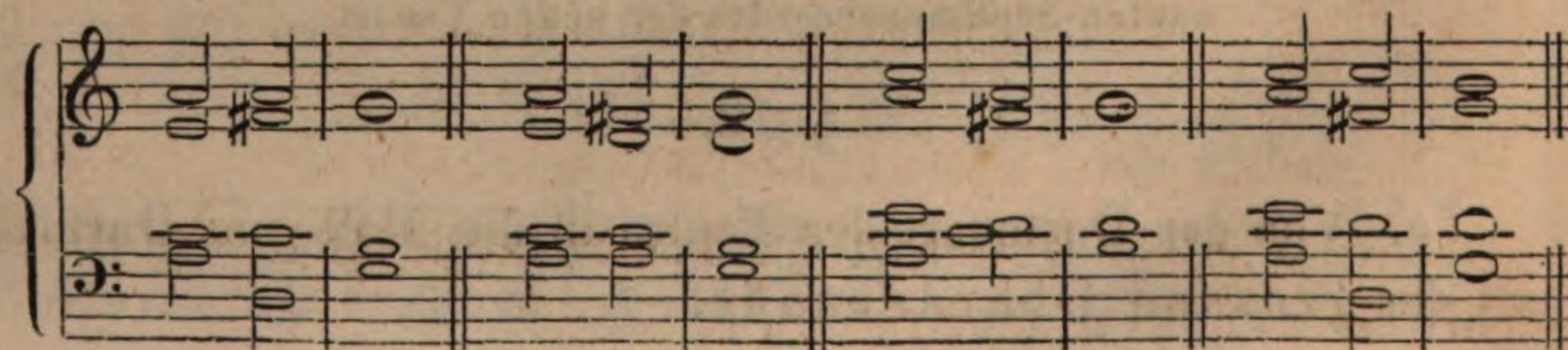


Nach diesen Beispielen sollen noch gesetzt und gespielt werden: Uebergänge von *D* nach *E*, *F* nach *G*, *A* nach *H*, *Es* nach *F*, *As* nach *B*.

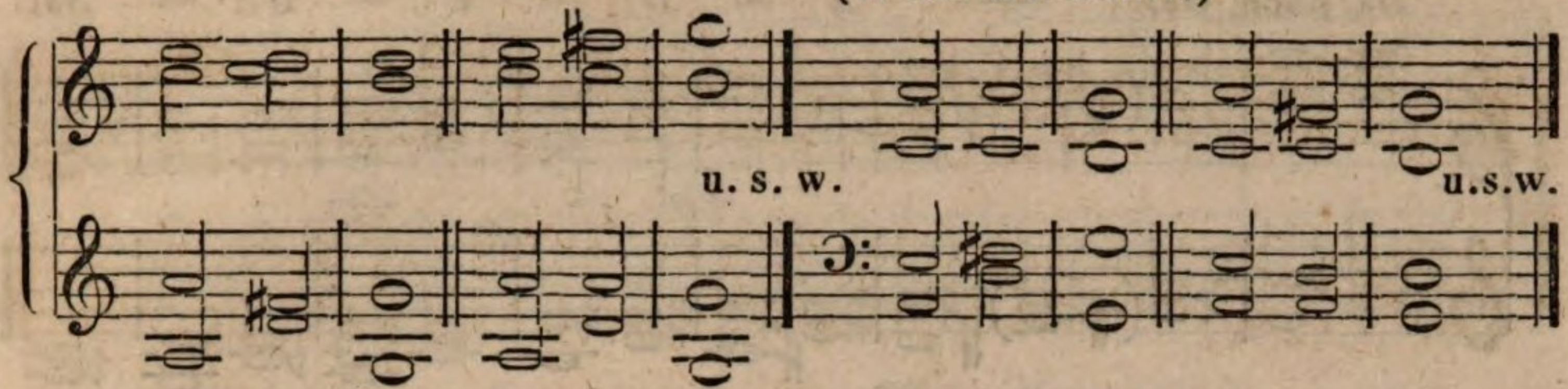
§ 13.

b. Von der Moll- und Durtonart der Tonica in die Dur- und Molltonart der grossen Untersecunde. (Umgekehrtes Verfahren von *a.*)

Von A-moll nach G-dur.



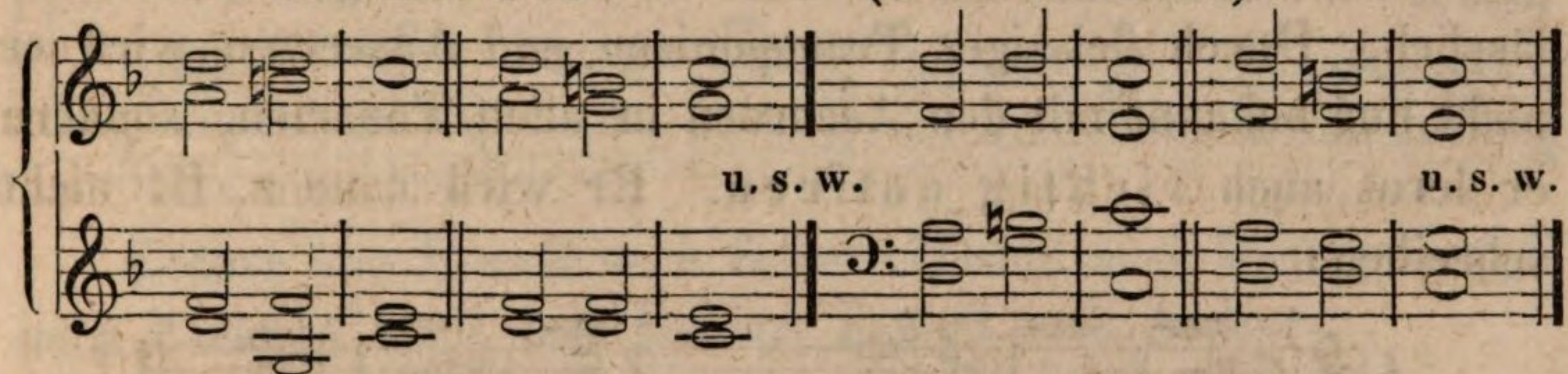
(Weite Harmonie.)



Hiernach auch von A-dur nach G-dur, A-dur nach G-moll, A-moll nach G-moll.

Von D-moll nach C-dur.

(Weite Harmonie.)

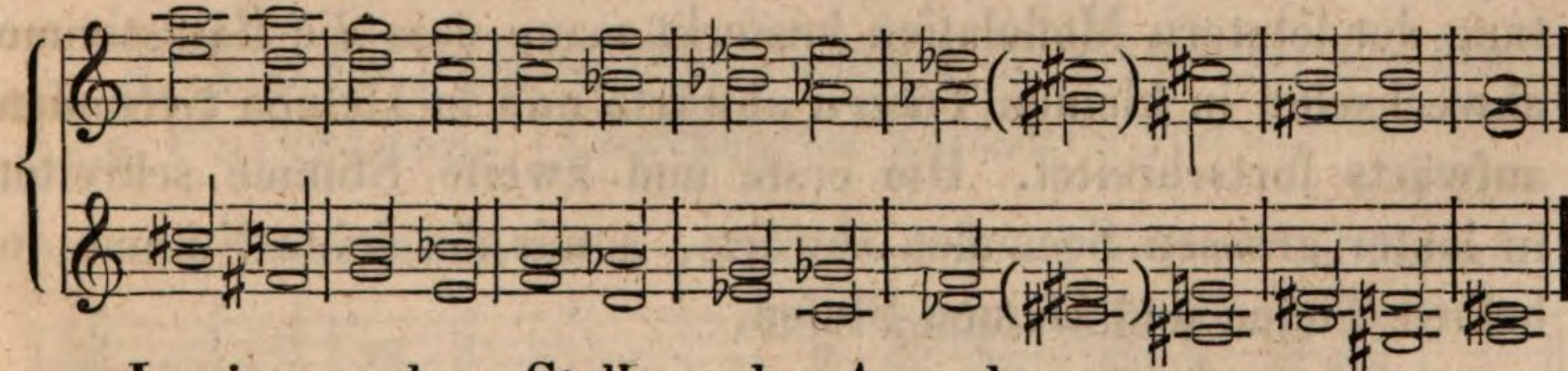


Aehnlich von D-dur nach C-dur, D-dur nach C-moll, D-moll nach C-moll.

§ 14.

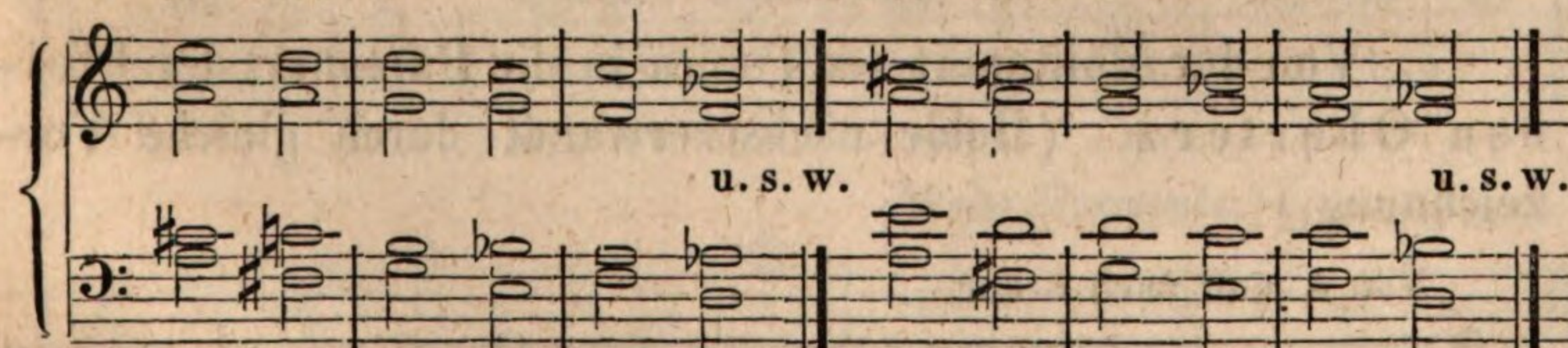
Dergleichen Modulation durch die Durtonarten einer ganzen Octave.

A nach G — F — Es — Des — H — A.



In einer andern Stellung der Accorde.

A nach G — F. Oder: A nach G — F.



Sollen die dabei nicht berührten Tonarten mitgetroffen werden, so muss man einen halben Ton tiefer anfangen, also bei *As* statt *A*. Z. B.

As nach Ges — *E — D — C — B — As.*

Nach dem vorhergehenden Beispiel ist diese Modulation ebenfalls mit anderen Stellungen der Accorde aufzuschreiben. Dergleichen schriftliche Arbeit ist für den noch Ungeübtern unerlässlich. Durch fleissiges Transponiren und Aussetzen wird er nicht nur bekannt mit den Accorden in allen Tonarten, sondern er lernt auch richtig notiren. Er wird dann z. B. nicht schreiben:

u. s. w. statt: u. s. w.

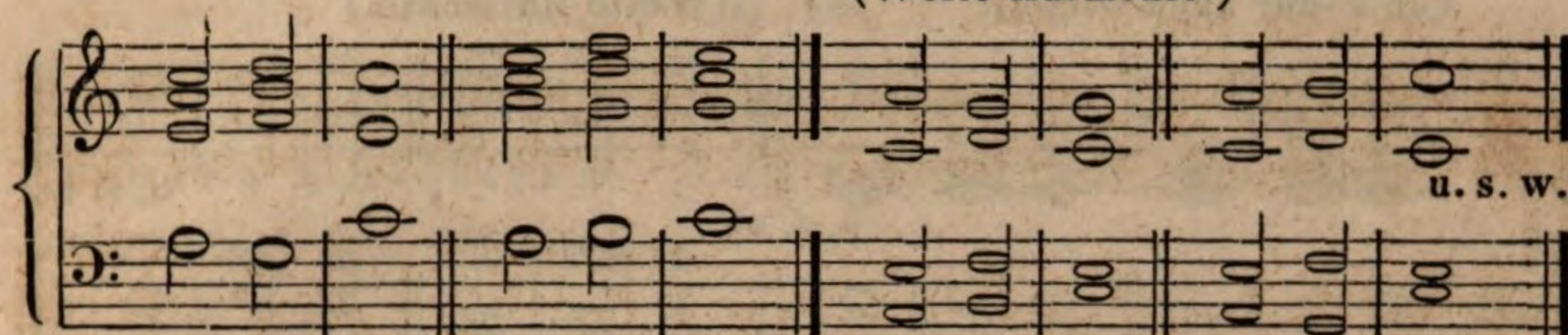
In der ersten Notirung wären weder Dreiklänge noch Septimenaccorde, höchstens nur dem Klange nach, und die Fortschreibung der Stimmen wäre ganz falsch. Bei näherer Betrachtung der letztern Modulation bemerkt man, dass die Bassstimme abwechselnd in kleinen Terzen abwärts und in kleinen Secunden aufwärts fortschreitet. Die erste und zweite Stimme schreitet in lauter grossen Secunden abwärts, sowie die dritte Stimme in halben Tönen und kleinen Stufen.

§ 15.

c. Von der Molltonart der Tonica in die Durtonart der kleinen Oberterz. (Beide nächstverwandt durch gleiche Vorzeichnung.)

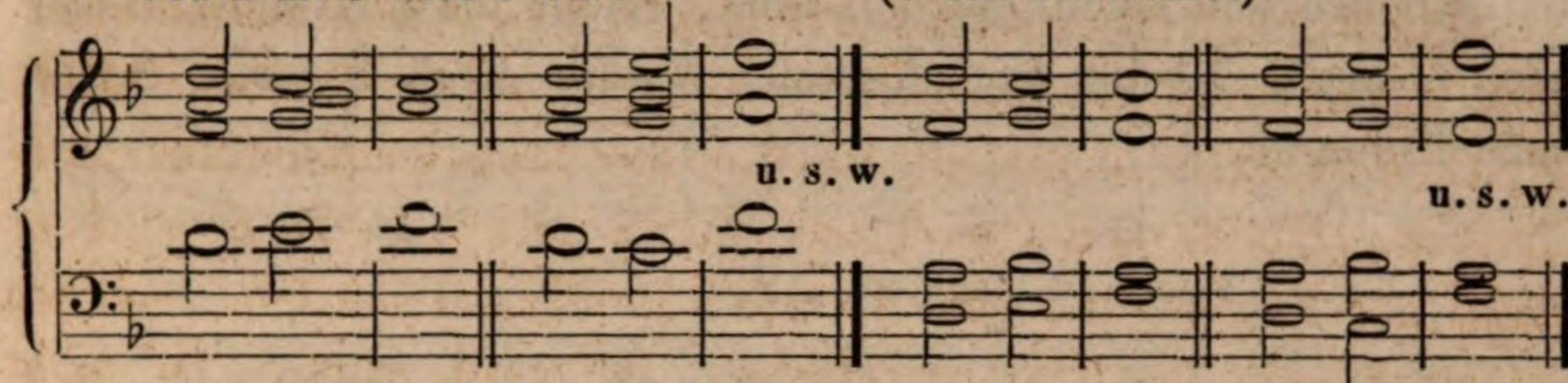
Von A-moll nach C-dur.

(Weite Harmonie.)



Von D-moll nach F-dur.

(Weite Harmonie.)



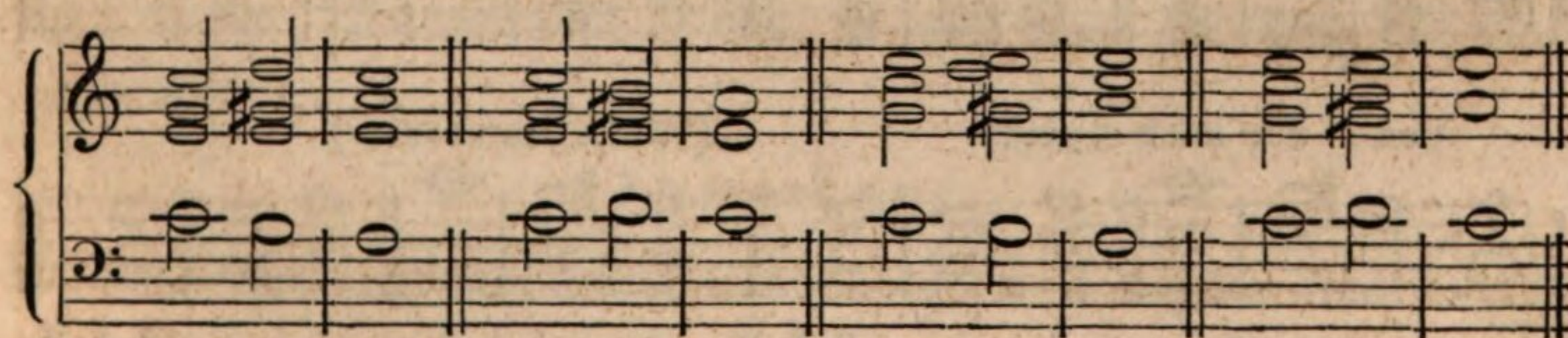
Ebenso von E-moll nach G-dur, H-moll nach D-dur, G-moll nach B-dur, C-moll nach Es-dur, F-moll nach As-dur.

Dergleichen Uebergänge von Dur aus wären zu grell. Auf welche Weise sie vermittelt werden können, so dass sie mild und wohlgefällig werden, darauf ist schon § 5 hingewiesen worden. Näheres darüber in §§ 24 und 25.

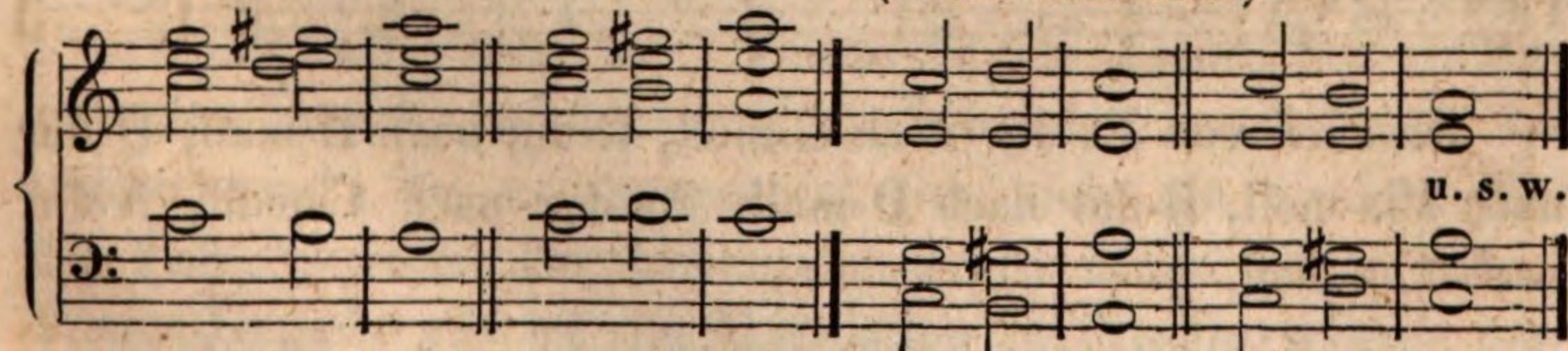
§ 16.

d. Von der Durtonart der Tonica in die Molltonart der kleinen Unterterz. (Umgekehrtes Verfahren von *c.*)

Von C-dur nach A-moll.

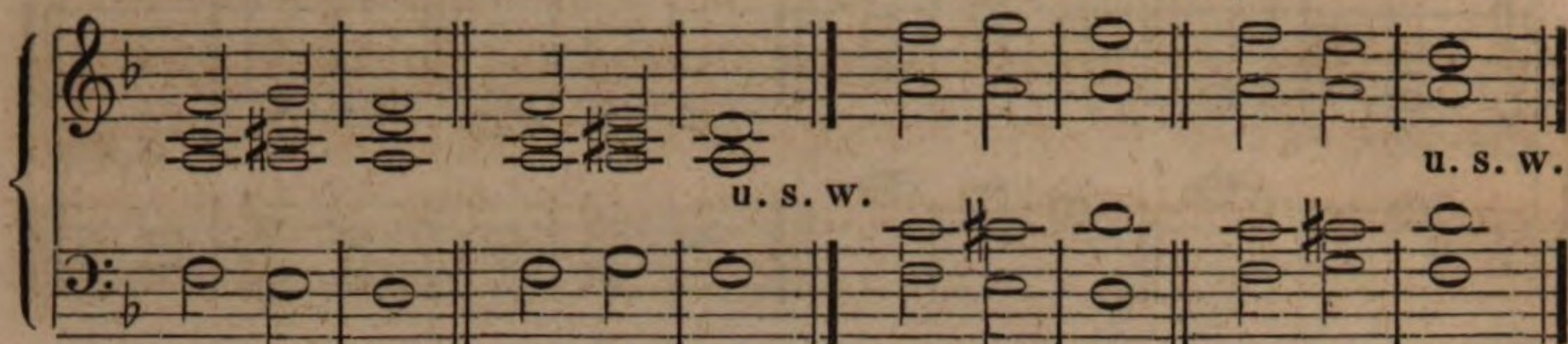


(Weite Harmonie.)



Von F-dur nach D-moll.

(Weite Harmonie.)



Ebenso von G-dur nach E-moll, D-dur nach H-moll, B-dur nach G-moll, Es-dur nach C-moll, As-dur nach F-moll, A-dur nach Fis-moll.

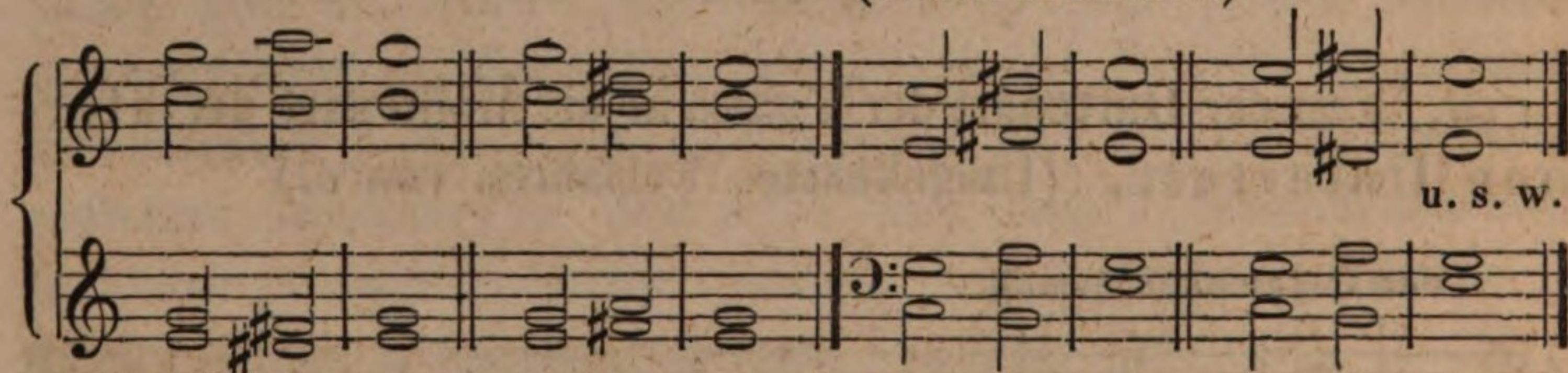
§ 17.

e. Von der Durtonart der Tonica in die Molltonart der grossen Oberterz.

Von C-dur nach E-moll.

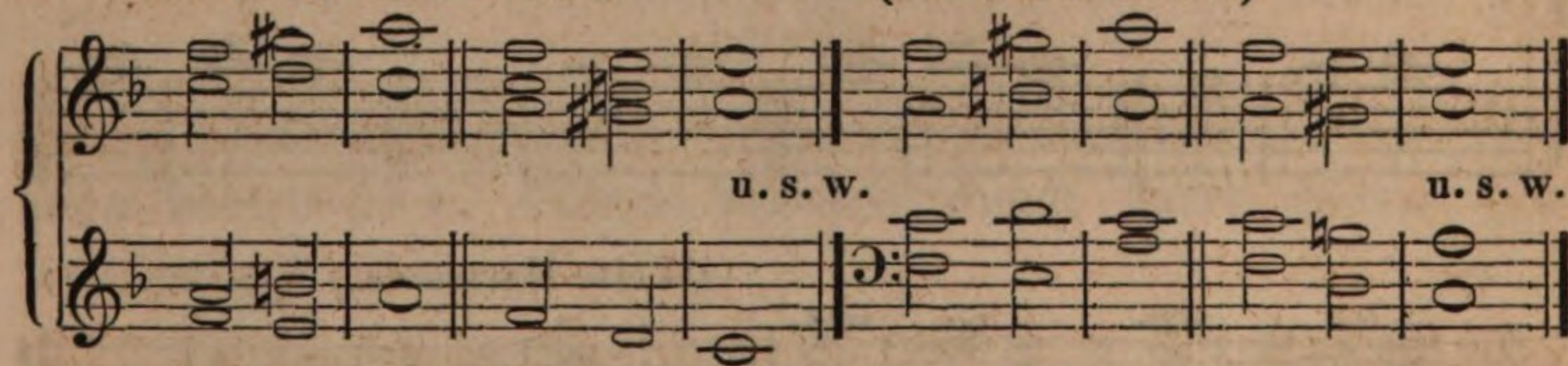


(Weite Harmonie.)



Von F-dur nach A-moll.

(Weite Harmonie.)



So auch von Es-dur nach G-moll, G-dur nach H-moll, D-dur nach Fis-moll, B-dur nach D-moll, As-dur nach C-moll, A-dur nach Cis-moll.

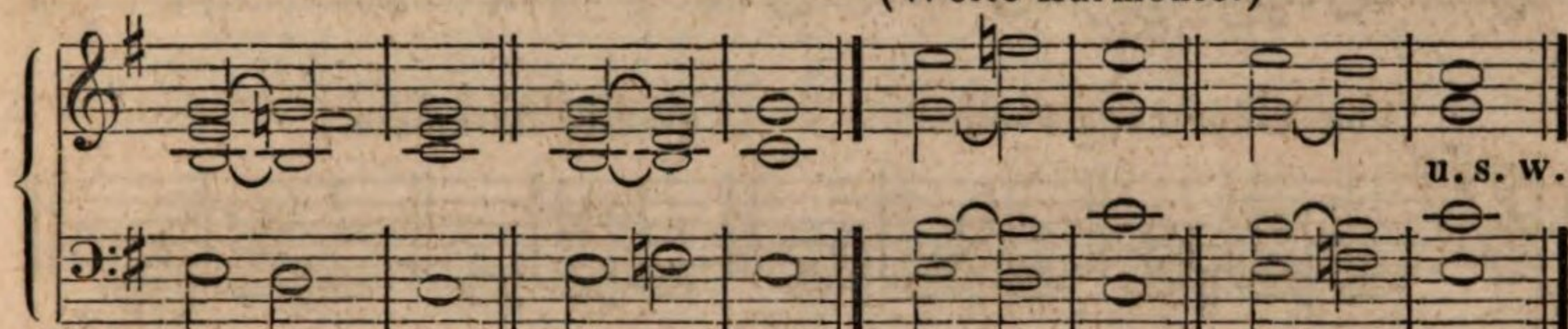
§ 18.

f. Von der Molltonart der Tonica in die Durtonart der grossen Unterterz. (Umgekehrtes Verfahren von *e.*, aber weit milder und bequemer.)

Von E-moll nach C-dur.



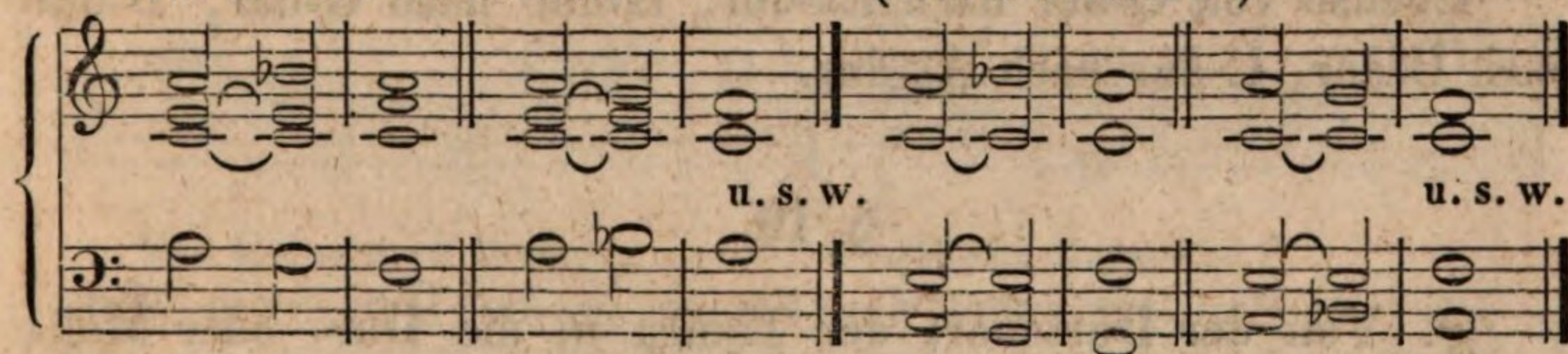
(Weite Harmonie.)



Die Bogen sollen hier kein Liegenbleiben der Töne bezeichnen. Siehe Anmerkung weiter unten.

Von A-moll nach F-dur.

(Weite Harmonie.)



Ebenso von G-moll nach Es-dur, H-moll nach G-dur, Fis-moll nach D-dur, D-moll nach B-dur, C-moll nach As-dur, Cis-moll nach A-dur.

Anmerkung.

Weshalb ist die Modulation bei *f.* weit milder und bequemer als bei *e.*, obgleich *f.* nur das umgekehrte Verfahren von *e.* ist? Der Grund ist folgender. Bei *f.* hat der Uebergangsaccord jedesmal wieder zwei Töne von dem Accord der vorhergehenden Tonica, welche in obigen Beispielen durch Bogen bezeichnet sind; bei *e.* hingegen ist dies nicht ein einziges Mal der Fall, sondern der Uebergangsaccord bringt lauter andere Töne. Je mehr nun bei der Modulation die Nachbaraccorde der-

gleichen gemeinschaftliche Töne haben, desto milder sind die Uebergänge, dagegen aber um so härter, wo solche Töne fehlen. Uebrigens kann bei *f.* auch von der Dur-Tonart ausgegangen werden, wo aber schon weniger gemeinschaftliche Töne vorkommen. Z. B.

Von E-dur nach C-dur.

(Weite Harmonie.)

Von A-dur nach F-dur.

(Weite Harmonie.)

Ebenso von G-dur nach Es-dur, H-dur nach G-dur, D-dur nach B-dur, C-dur nach As-dur.

§ 19.

g. Von der Durtonart der Tonica in die Dur- oder Molltonart der reinen Oberquarte.

Von C-dur nach F-dur.

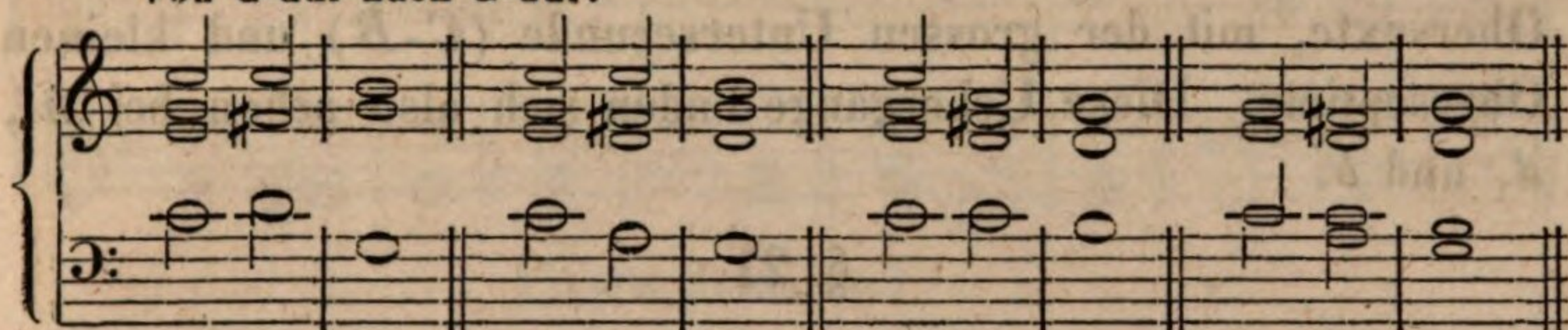
(Weite Harmonie.)

Diese Uebergänge in die reine Oberquarte sind so leicht, dass sie kein weiteres Beispiel bedürfen. Es soll danach übergangen werden: von *D* nach *G*, *E* nach *A*, *F* nach *B*, *G* nach *C*, *A* nach *D*. — Man kann auch ebenso gut in die Molltonarten übergehen.

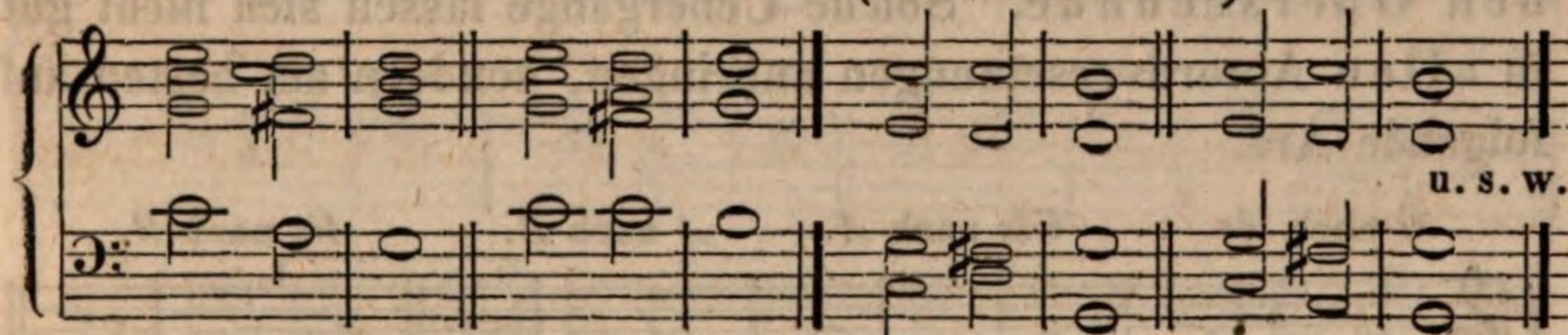
§ 20.

h. Von der Durtonart der Tonica in die Durtonart der reinen Unterquarte. (Umgekehrtes Verfahren von *g.*)

Von C-dur nach G-dur.

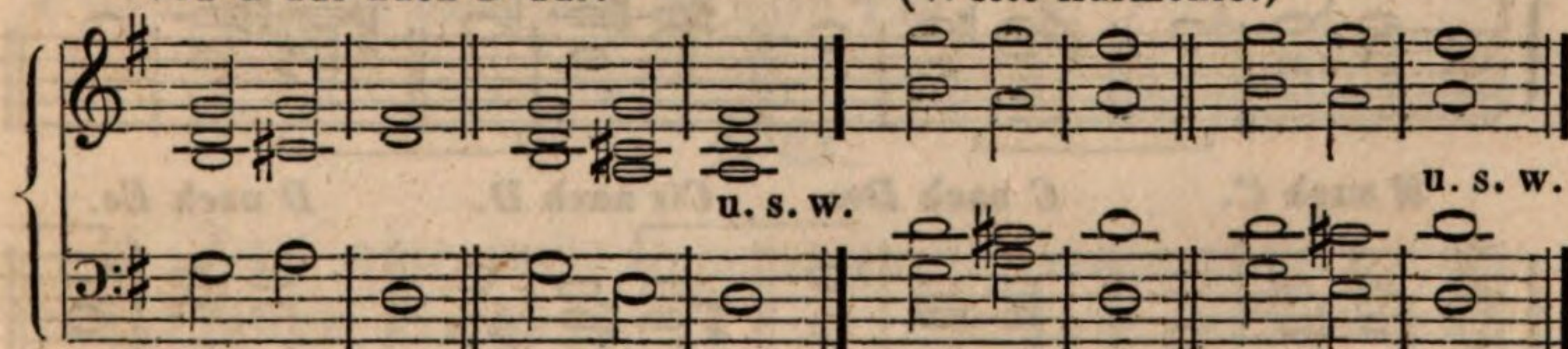


(Weite Harmonie.)



Von G-dur nach D-dur.

(Weite Harmonie.)



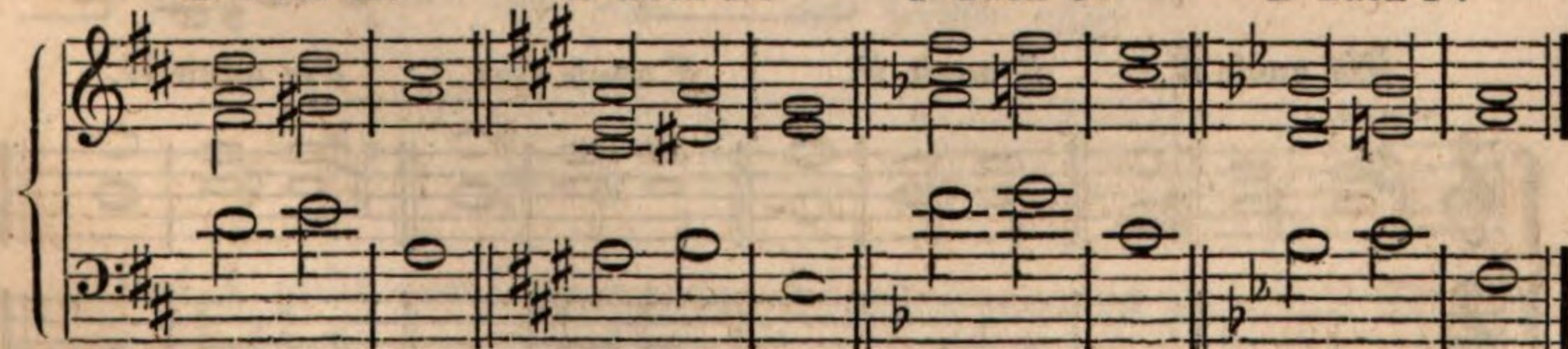
Nach diesen Beispielen vollende folgende Anfänge:

D nach *A*.

A nach *E*.

F nach *C*.

B nach *F*.



Auf diese Weise auch von Moll zu Moll:

A nach E. E nach H. G nach D. D nach A. u. s. w.

The first system of musical notation shows four measures of chord progressions. Each measure consists of a treble and bass staff. The first measure is A nach E (A major to E major), the second is E nach H (E major to H major), the third is G nach D (G major to D major), and the fourth is D nach A. u. s. w. (D major to A major and so on). The chords are represented by whole notes on the treble staff and whole notes on the bass staff.

Anmerkung.

Der Uebergang in die reine Unterquarte oder in die reine Oberquinte ist ganz einerlei; z. B. von *C* nach *G* abwärts (Quarte), oder von *C* nach *G* aufwärts (Quinte). — Aehnlich verhält es sich mit der kleinen Unterterz (*C-A*) und grossen Obersexta, mit der grossen Untersecunde (*C-B*) und kleinen Oberseptime. Diese Uebergänge finden sich also schon bei *h.*, *d.* und *b.*

§ 21.

i. Von der Durtonart der Tonica in die Durtonart der kleinen Obersecunde. Solche Uebergänge lassen sich nicht gut in allen Accordversetzungen anbringen, sondern am besten auf folgende Art.

G nach As. Gis nach A. A nach B. Ais nach H.

The second system of musical notation shows four measures of chord progressions. Each measure consists of a treble and bass staff. The first measure is G nach As (G major to A-flat major), the second is Gis nach A (G-sharp major to A major), the third is A nach B (A major to B major), and the fourth is Ais nach H (A-flat major to H major). The chords are represented by whole notes on the treble staff and whole notes on the bass staff.

H nach C. C nach Des. Cis nach D. D nach Es.

The third system of musical notation shows four measures of chord progressions. Each measure consists of a treble and bass staff. The first measure is H nach C (H major to C major), the second is C nach Des (C major to D-flat major), the third is Cis nach D (C-sharp major to D major), and the fourth is D nach Es (D major to E-flat major). The chords are represented by whole notes on the treble staff and whole notes on the bass staff.

Dis nach E. E nach F. F nach Ges. Fis nach G.

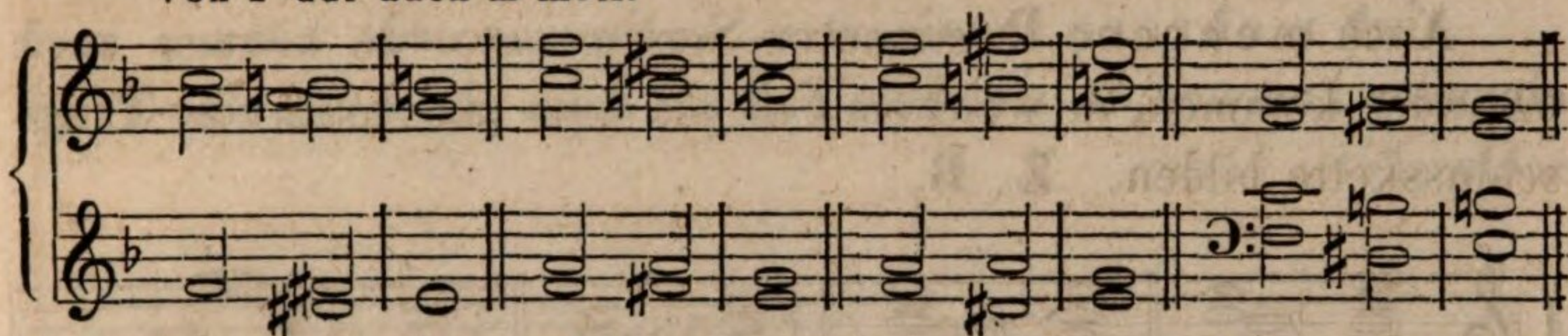
The fourth system of musical notation shows four measures of chord progressions. Each measure consists of a treble and bass staff. The first measure is Dis nach E (D-flat major to E major), the second is E nach F (E major to F major), the third is F nach Ges (F major to G-flat major), and the fourth is Fis nach G (F-sharp major to G major). The chords are represented by whole notes on the treble staff and whole notes on the bass staff.

Die Klammern sollen hier die enharmonische Verwechslung der Accorde andeuten. Vermittelst dieser kann man ebenso auch von *As* nach *A*, *B* nach *H*, *Des* nach *D*, *Es* nach *E*, und von *Ges* nach *G* übergehen.

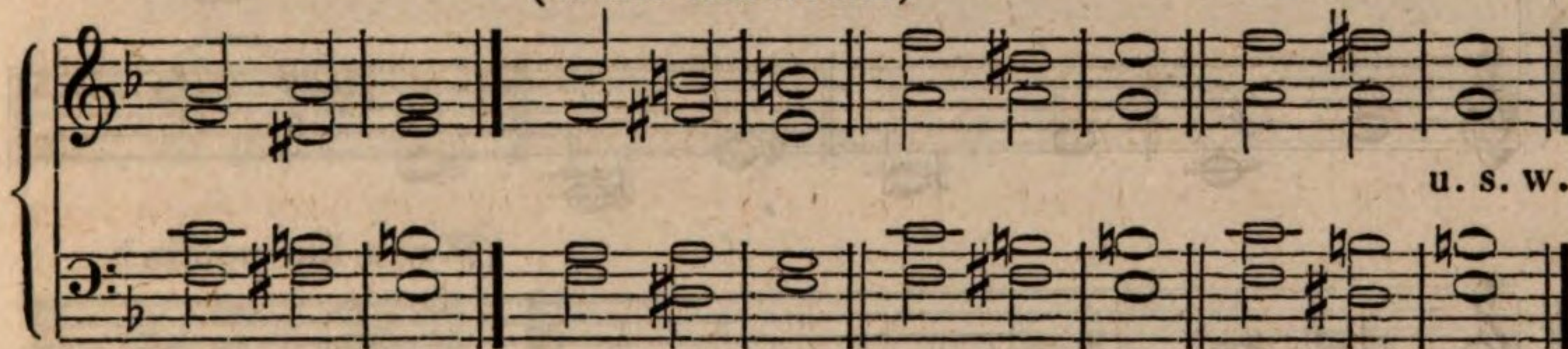
§ 22.

k. Von der Durtonart der Tonica in die Moll- oder Durtonart der kleinen Untersecunde.

Von F-dur nach E-moll.



(Weite Harmonie.)



Ebenso wird nach den Durtonarten übergegangen. Es sollen hiernach noch Uebergänge gebildet werden von *C* nach *H*, *A* nach *Gis*, *G* nach *Fis*, *D* nach *Cis*.

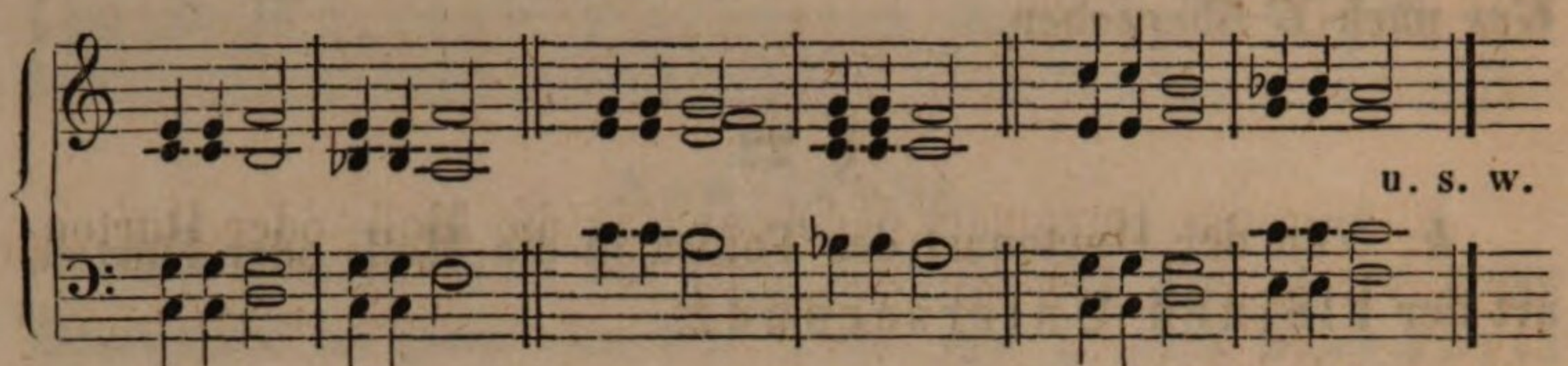
§ 23.

l. Zwei oder mehr Dominanten-Septimenaccorde unmittelbar nach einander.

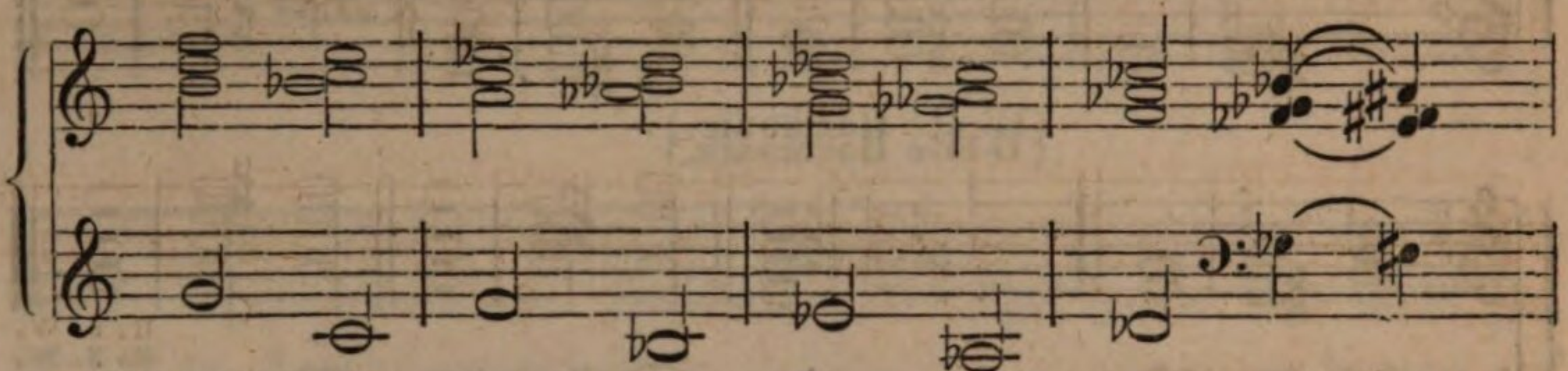


Bei 1 geht der Dominanten-Septimenaccord in seine Tonica, nämlich nach *C*; bei 2 hingegen wird dieser tonische Dreiklang gleich wieder in einen ähnlichen Septimenaccord verwandelt,

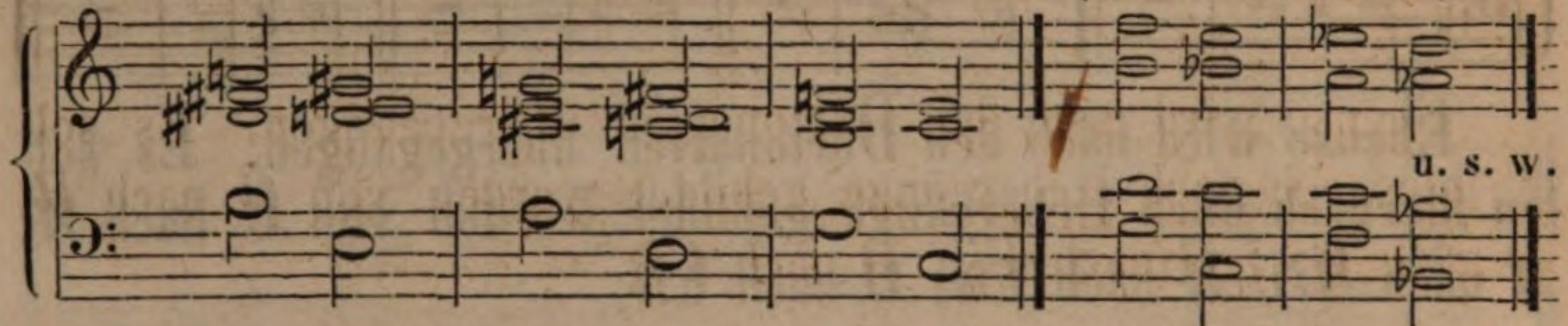
welcher einen Trugschluss *) bildet und nun nach *F* fortschreitet. So ist es auch im folgenden Beispiele, wo diese Modulation in verschiedenen Accordstellungen gezeigt ist.



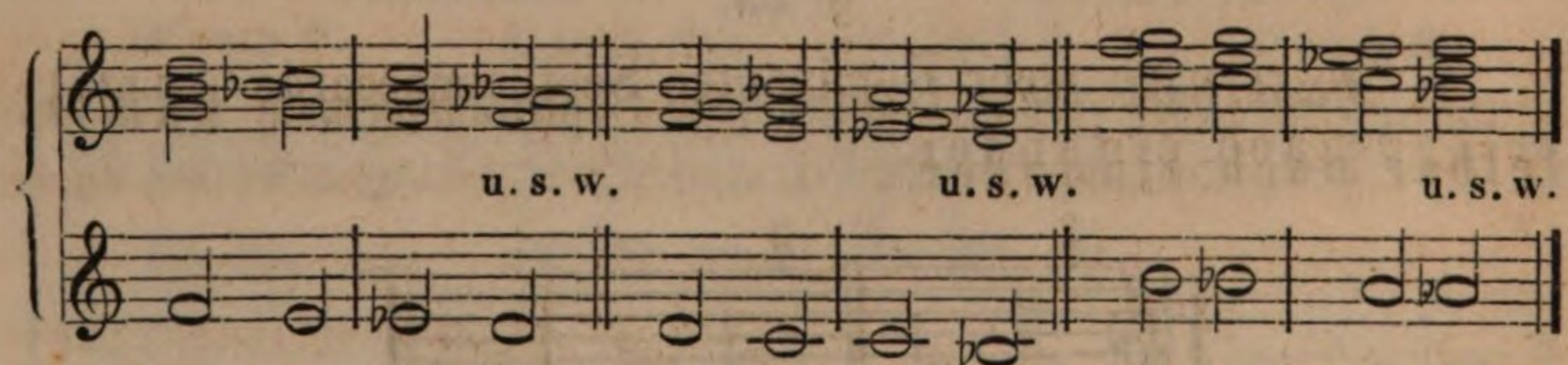
Auch mehrere Dominanten-Septimenaccorde können nach einander kommen, in welchem Fall sie dann gleichsam eine Trugschlusskette bilden. Z. B.



(Weite Harmonie.)

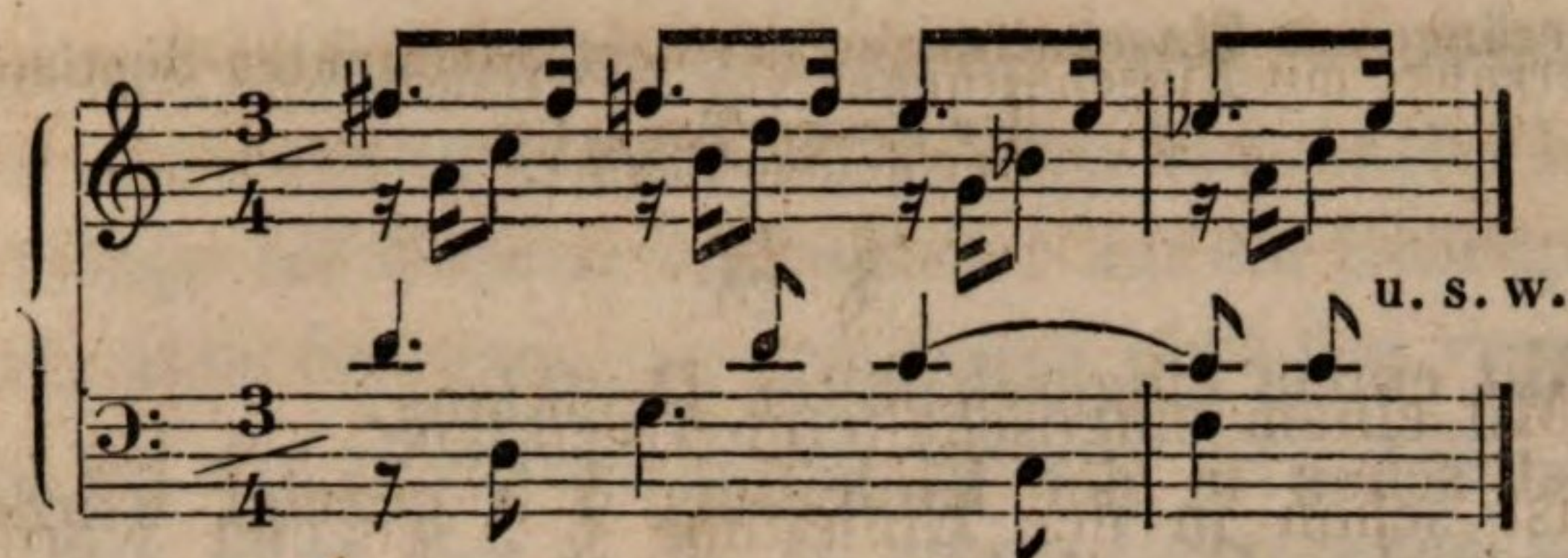


Andere Stellungen:

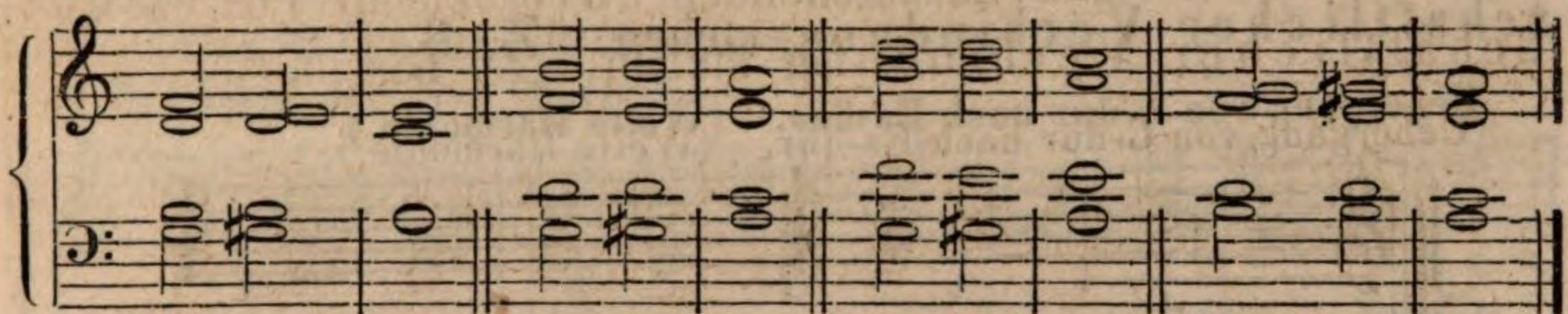


Dergleichen Modulationen kommen vorzüglich in gebrochener Harmonie vor; so z. B. in der bekannten Etüde von Cramer:

*) Folgt auf den Dominanten-Septimenaccord nicht der erwartete tonische Dreiklang, sondern ein anderer Accord, so ist es ein Trugschluss.



Die Dominanten-Septimenaccorde eines Durdreiklangs und seines verwandten Molldreiklangs können ebenfalls auf einander folgen. Z. B.



Die Fortschreitung in der vorhergehenden Trugschlusskette ging abwärts; soll auch hier eine solche Kette gebildet werden, so muss sie aufwärts gehen. Z. B.



Von 2 zu 3 geht die Septime *d* aufwärts nach *e*, sowie von 4 zu 5 die Septime *e* aufwärts nach *fis*; das ist aber fehlerhaft, denn die Auflösung der Septime muss bekanntlich abwärts gehen, wie im nachfolgenden Beispiel, wo diese Auflösung durch Bogen angedeutet ist.

Dieselbe Modulation mit gebrochener Oberstimme.



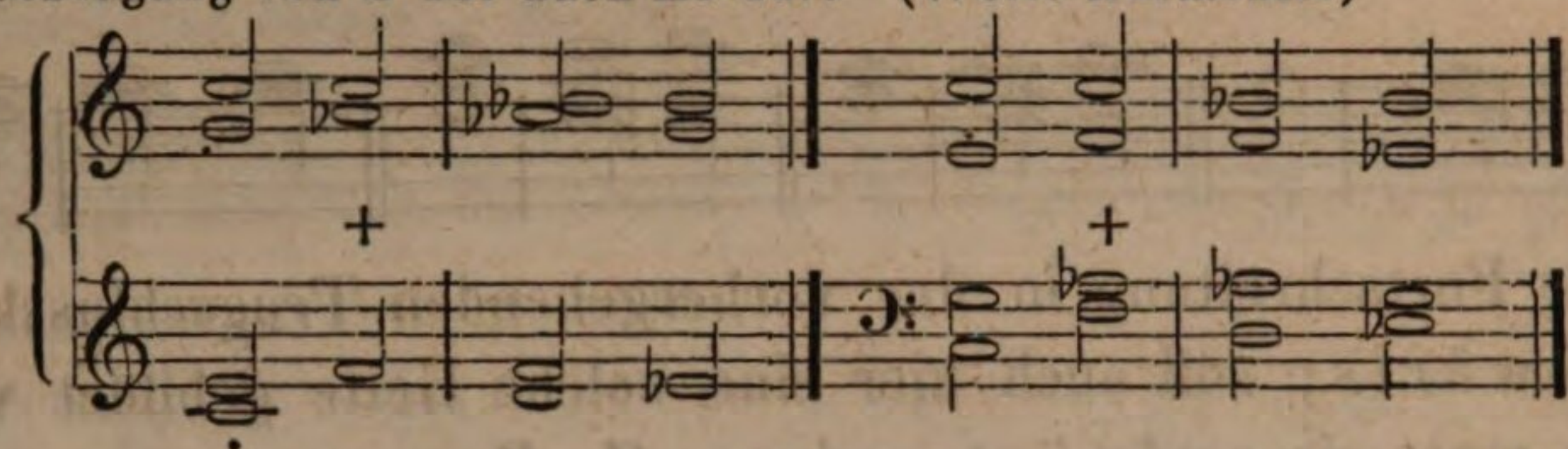
3. Uebergänge mit Einschaltungen vor dem Dominanten-Septimenaccorde der neuen Tonart.

§ 24.

a. Mit einem eingeschalteten Dreiklang.

Es ist schon in der Einleitung § 5 gezeigt worden, dass durch dergleichen Einschaltungen die Modulation gewöhnlich viel milder wird. Die hinzugenommenen Dreiklänge sollen die Uebergänge erleichtern und ebenen, was sie nur dann können, wenn sie mit den vor- und nachstehenden Accorden in verwandtschaftlicher Verbindung stehen. Z. B.

Uebergang von C-dur nach Es-dur. (Weite Harmonie.)

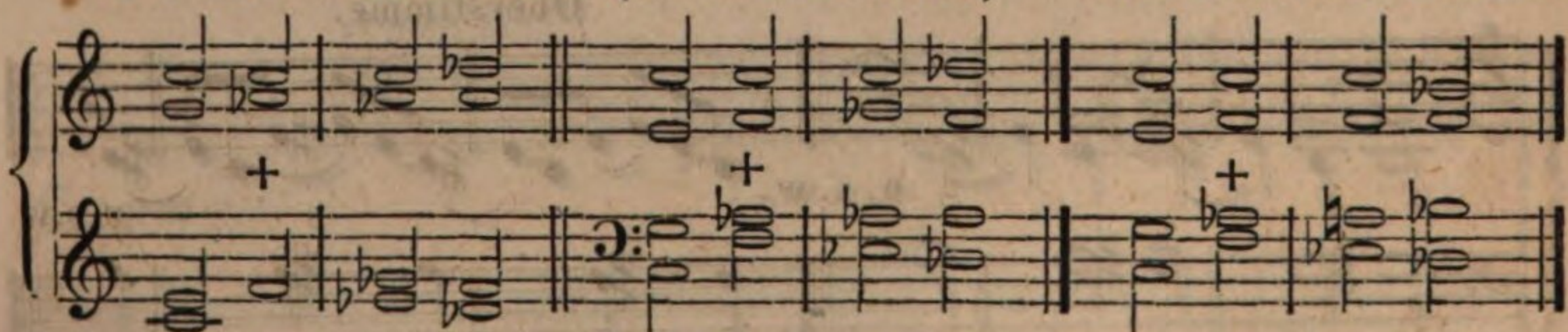


Hier ist der mit einem + bezeichnete Dreiklang F-moll eingeschaltet. Er ist verwandt mit C-dur, denn diese Tonart ist die Dominante von ihm; auch mit Es-dur ist er verwandt, weil er von dieser Tonart ein leitereigener Dreiklang ist, und deshalb eignet er sich sehr gut zur Vermittelung beider Accorde.

Ein und derselbe Dreiklang kann auch als Vermittler zwischen mehrere Accorde eingeschaltet werden. Bei dem Uebergange von C-dur nach Es-dur wurde oben F-moll eingeschaltet. Vermittelst dieser Molltonart kann man aber auch von C-dur nach Des-dur, sowie von C-dur nach B-moll übergehen, denn F-moll ist nächstverwandte Tonart von As-dur und steht demnach sowohl mit Des-dur als mit B-moll in Verwandtschaft. Z. B.

Von C-dur nach Des-dur. (Weite Harmonie.)

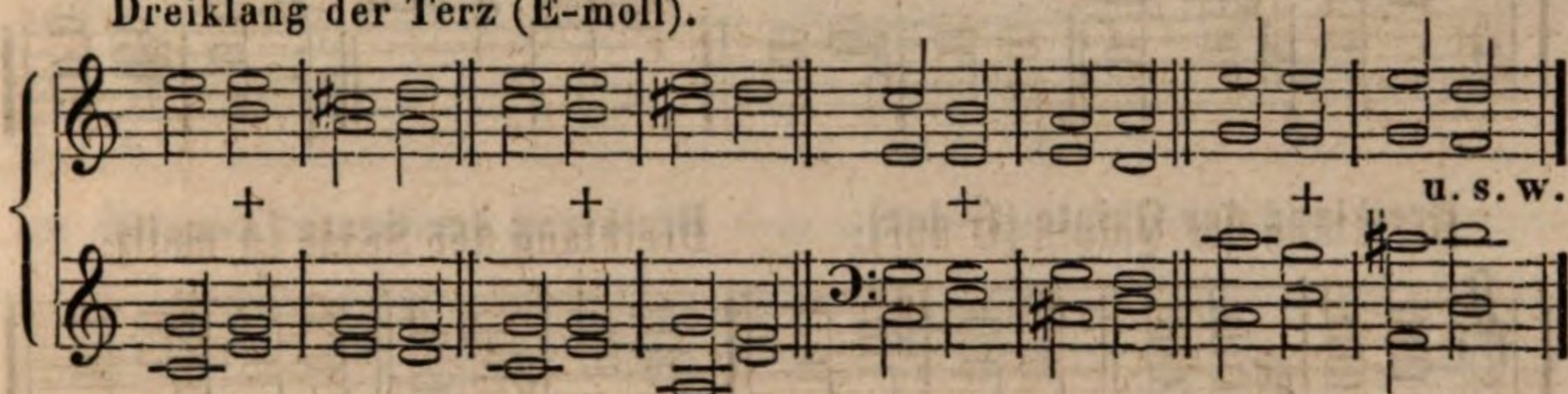
Von C-dur nach B-moll.



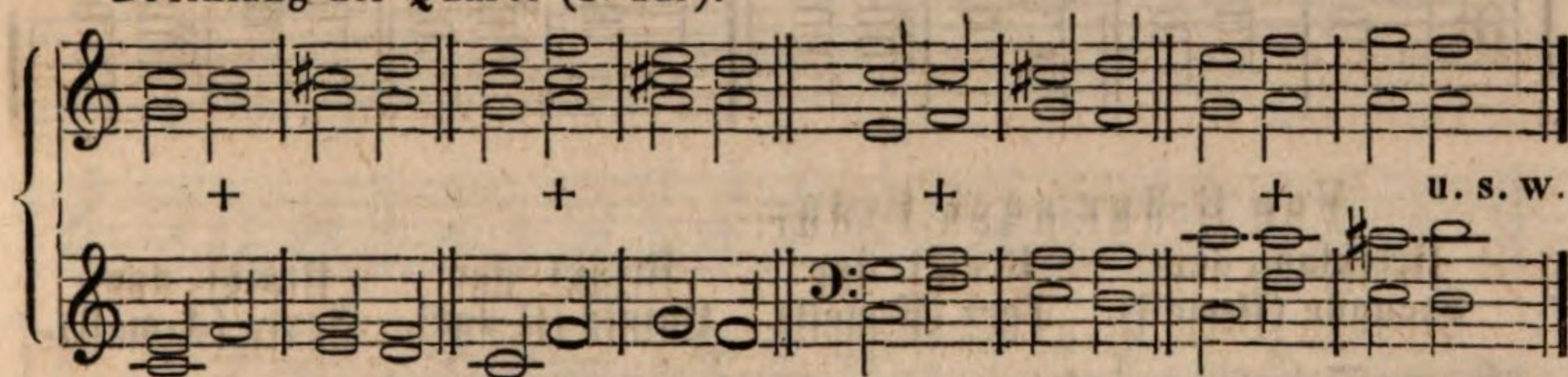
So wie ein und derselbe Dreiklang die Verbindung zwischen verschiedenen Accorden herstellen kann, ebenso kann

umgekehrt ein und derselbe Uebergang durch verschiedene Dreiklänge vermittelt werden; ja man kann alle leitereigenen Dreiklänge der Tonart, von welcher aus der Uebergang stattfinden soll, dazu benutzen, ausgenommen etwa den verminderten Dreiklang auf der siebenten Stufe, welcher sich nicht gut dazu eignet. Man kann also z. B. zu einem Uebergange von C-dur nach D-moll die Dreiklänge E-moll, F-dur, G-dur und A-moll benutzen, denn sie alle sind leitereigene Dreiklänge von C-dur. Z. B.

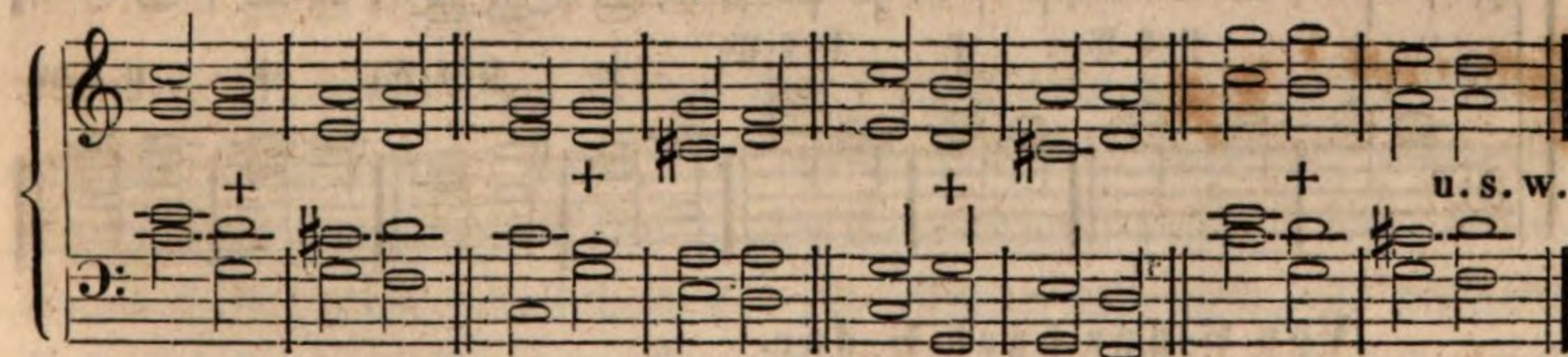
Von C-dur nach D-moll.
Dreiklang der Terz (E-moll).



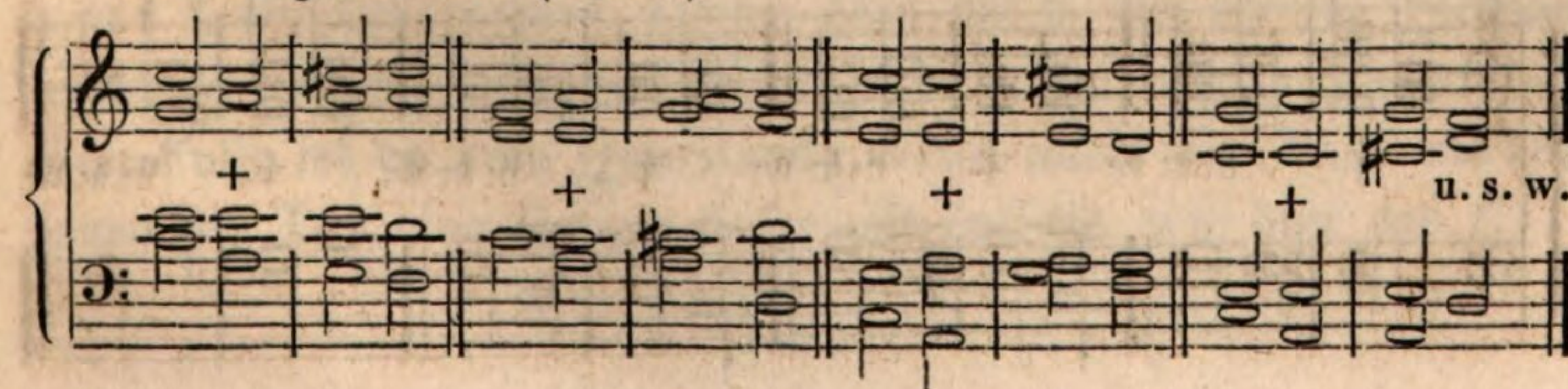
Dreiklang der Quarte (F-dur).



Dreiklang der Quinte (G-dur).



Dreiklang der Sexte (A-moll).



Alle leitereigenen Dreiklänge von C-dur sind verwandt mit D-moll, denn D-moll selbst ist leitereigen von C-dur. Aus demselben Grunde kann man auf ähnliche Weise von C-dur nach E-moll, F-dur, G-dur und A-moll gehen, wie nachstehende Beispiele zeigen.

Von C-dur nach E-moll.

Dreiklang der Secunde (D-moll).

Dreiklang der Quarte (F-dur).

Dreiklang der Quinte (G-dur).

Dreiklang der Sexte (A-moll).

Von C-dur nach F-dur.

Dreiklang der
Secunde (D-moll).

Dreikl. der
Terz (E-moll).

Dreikl. der
Quinte (G-dur).

Dreikl. der
Sexte (A-moll).

Von C-dur nach G-dur.

Dreiklang der
Secunde (D-moll).

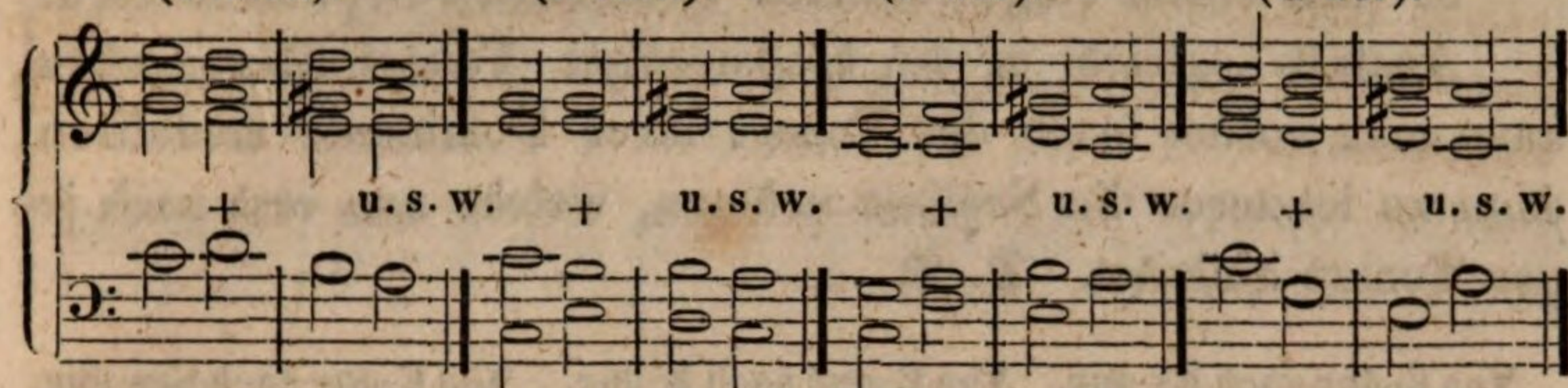
Dreikl. der
Terz (E-moll).

Dreikl. der
Quarte (F-dur).

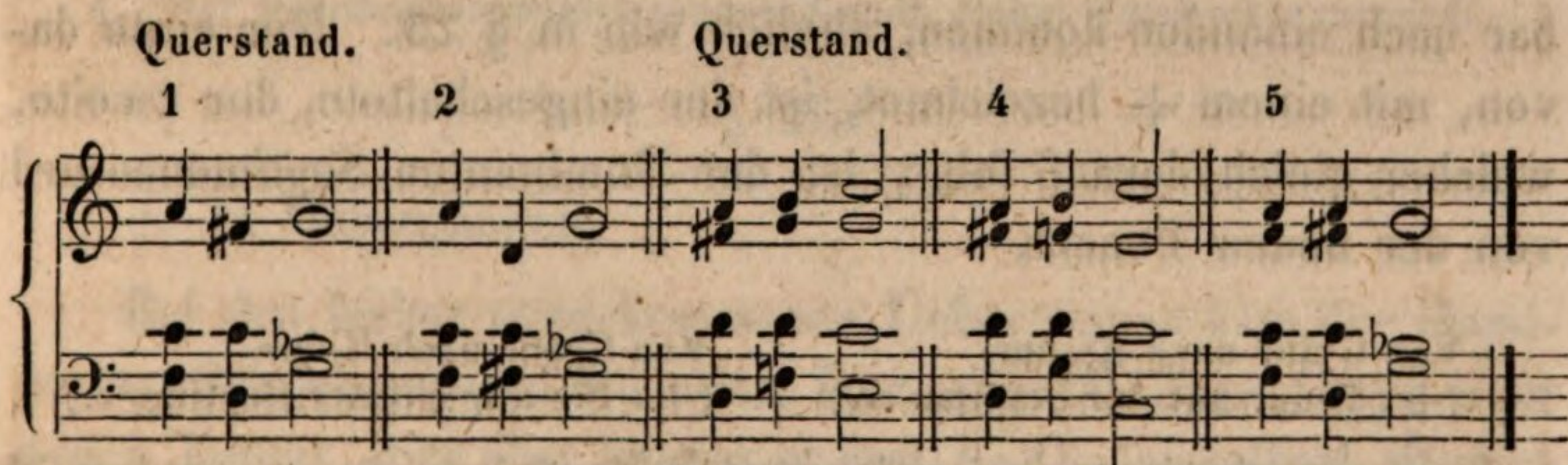
Dreikl. der
Sexte (A-moll).

Von C-dur nach A-moll.

Dreikl. d. Secunde (D-moll). Dreikl. d. Terz (E-moll). Dreikl. d. Quarte (F-dur). Dreikl. d. Quinte (G-dur).



Alle Beispiele in § 24 gehen von C-dur aus, sind nun aber auch in die anderen Tonarten zu transponiren. Mehr als bei anderer Gelegenheit schleichen sich hier leicht Fehler hinsichtlich der Stimmenfortschreitung ein, namentlich der Querstand, welcher bekanntlich darin besteht, dass der Ton einer Stimme im darauf folgenden Accorde von einer andern Stimme chromatisch erhöht oder erniedrigt gebracht wird. Durch veränderte Stellung der Intervalle eines Accordes ist der Querstand bald zu entfernen. Z. B.



Der Querstand bei 1, wo das *f* im Basse von der Oberstimme als *fis* gebracht wird, ist bei 2 dadurch entfernt, dass die Fortschreitung beider Töne in die Bassstimme verlegt ist. Aehnliches findet statt bei 3 und 4. Es könnte scheinen, als enthalte Beispiel 5 ebenfalls einen Querstand, weil im Basse *f* und gleich darauf in der zweiten Stimme *fis* steht; doch besteht zwischen 5 und 1 ein Unterschied darin, dass bei 5 die zweite Stimme selbst erst *f*, dann dieselbe Stimme *fis* hat, und in einem solchen Falle ist es kein Querstand, wenn auch der Bass vorher denselben Ton eine Octave tiefer mit enthält, wie hier das *f*.

§ 25.

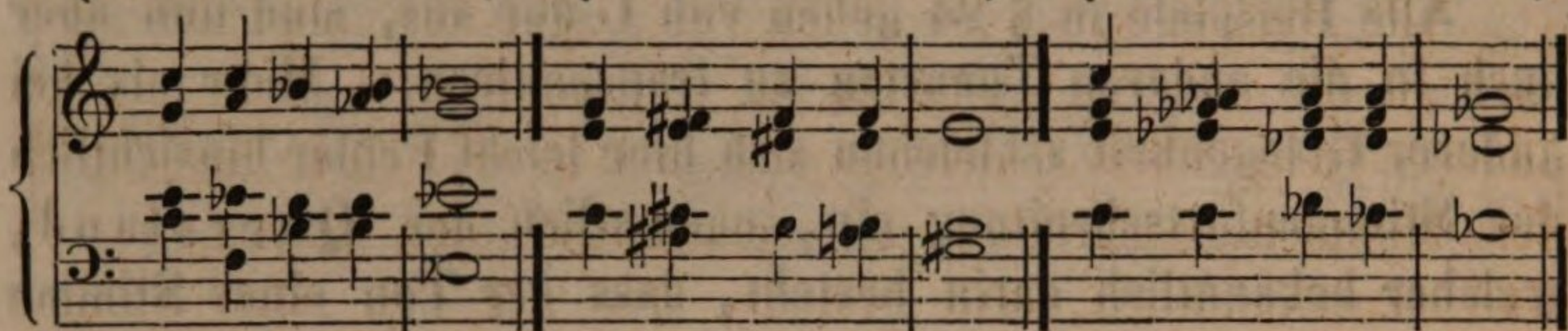
b. Mit einem eingeschalteten Dominanten-Septimenaccord.

Anstatt sogleich in die beabsichtigte Tonart überzugehen, kann man vorher nach der Tonart ihrer Dominante moduliren, dann zu letzterer die Septime nehmen, welche nun erst nach jener Tonart hinleitet. Z. B.

Von C-dur nach Es-dur.
(Vorher nach B-dur.)

Von C-dur nach E-dur.
(Vorher nach H-dur.)

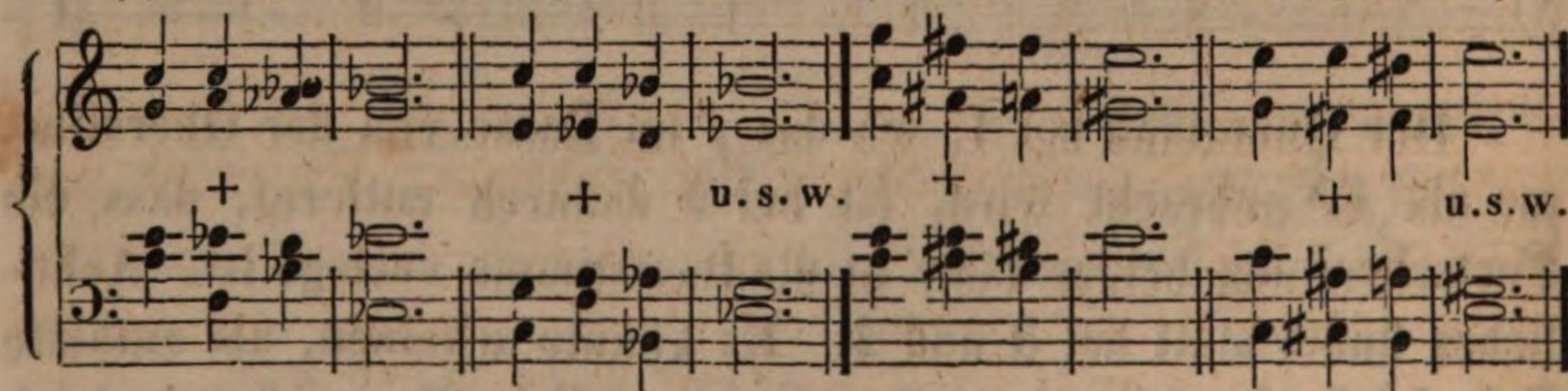
Von C-dur nach Ges-dur.
(Vorher nach Des-dur.)



Dieser Weg ist etwas schleppend; kürzer und interessanter wird diese Modulation, wenn man den vermittelnden Dreiklang gleich als Dominanten-Septimenaccord einschaltet, wie in nachstehenden Beispielen, wo zwei Septimenaccorde unmittelbar nach einander kommen, ähnlich wie in § 23. Der erste davon, mit einem + bezeichnet, ist der eingeschaltete, der zweite, welcher gleich darauf folgt, ist der Dominanten-Septimenaccord von der neuen Tonart.

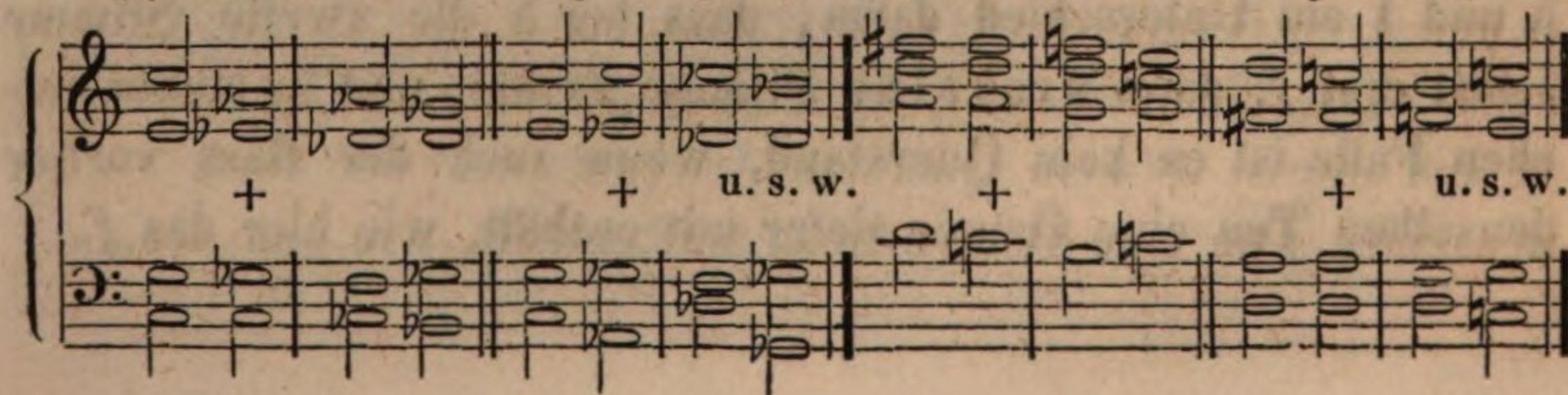
Von C-dur nach Es-dur.
(+ : F-dur mit der Septime *es*.)

Von C-dur nach E-dur.
(+ : Fis-dur mit der Septime *e*.)



Von C-dur nach Ges-dur.
(+ : As-dur mit der Septime *ges*.)

Von D-dur nach C-dur.
(+ : D-dur mit der Septime *c*.)

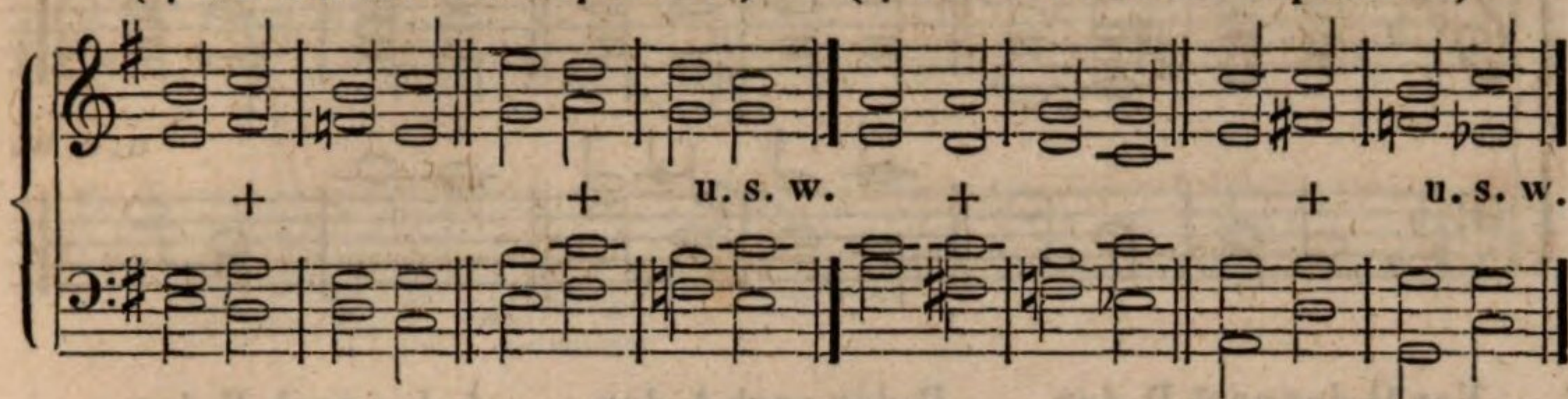


Von E-moll nach C-dur.

(+ : D-dur mit der Septime c.)

Von A-moll nach C-moll.

(+ : D-dur mit der Septime c.)



Auf ähnliche Weise:

Von D-moll nach B-dur.

(+ : C-dur mit der Septime b.)

Von B-dur nach G-dur.

(+ : A-dur mit der Septime g.)

Von G-dur nach A-dur.

(+ : H-dur mit der Septime a.)

Von A-dur nach Es-dur.

(+ : F-dur mit der Septime es.)

Von As-dur nach D-dur.

(+ : E-dur mit der Septime d.)

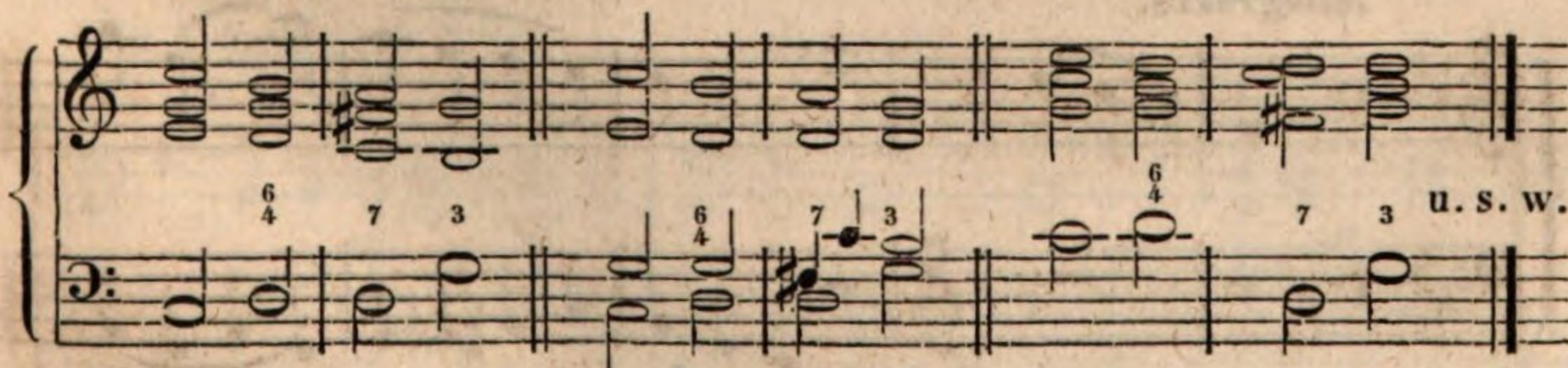
4. Der Dominanten-Septimenaccord nach einem Quartsextenaccord.

§ 26.

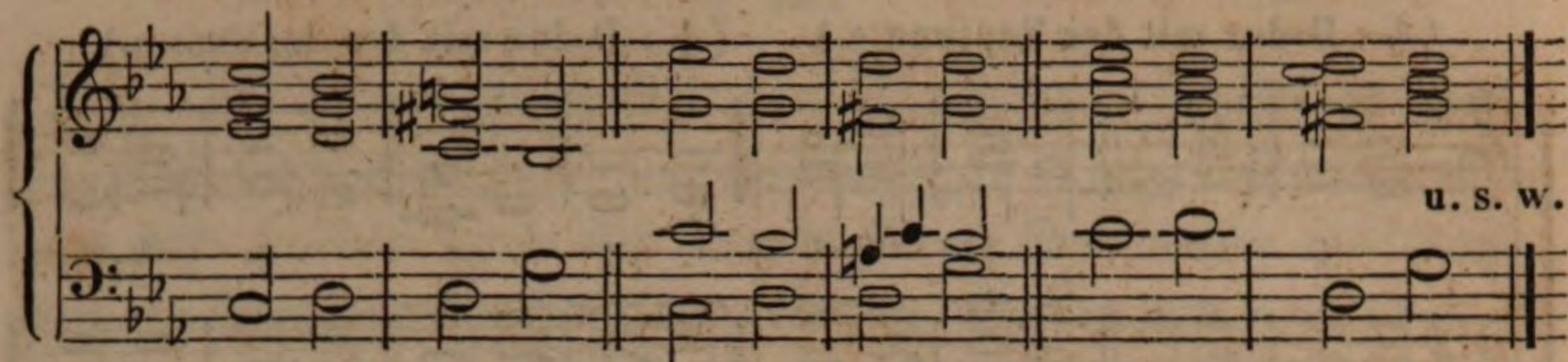
a. In Uebergängen.

Bei den bisher vorgekommenen Uebergängen kam der Dominanten-Septimenaccord vor dem Dur- oder Molldreiklange einer neuen Tonart, hier aber kommt er erst nach demselben, nämlich nach dem Quartsextenaccord, dessen Eintritt ganz besonders das Gefühl einer Modulation erweckt. Entweder tritt letzterer unmittelbar auf, oder es geht ihm ein eingeschalteter Accord vorher. Unmittelbar kann er eintreten bei dem Uebergange nach der Tonart der Quinte. Z. B.

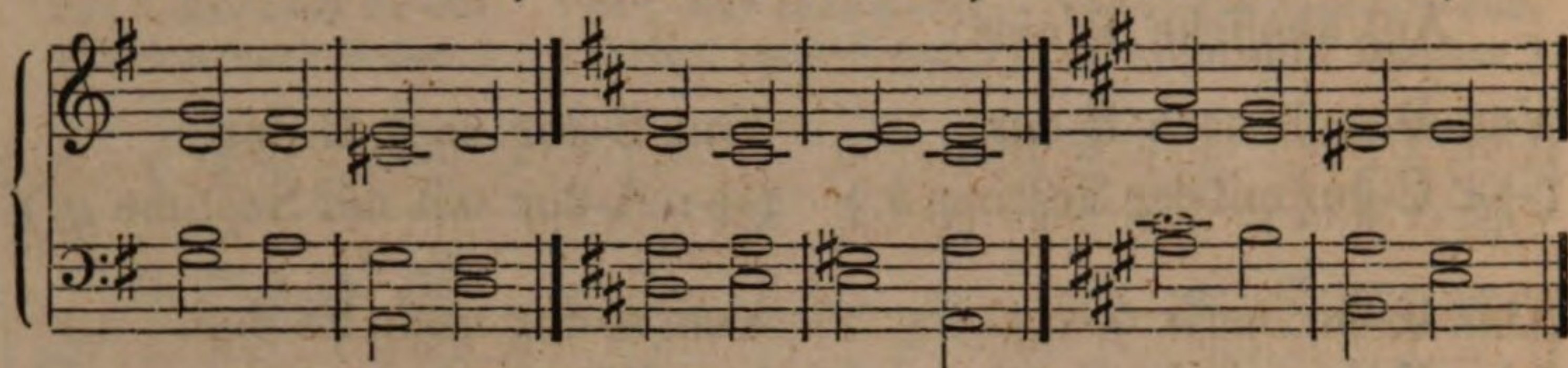
Von C-dur nach G-dur.



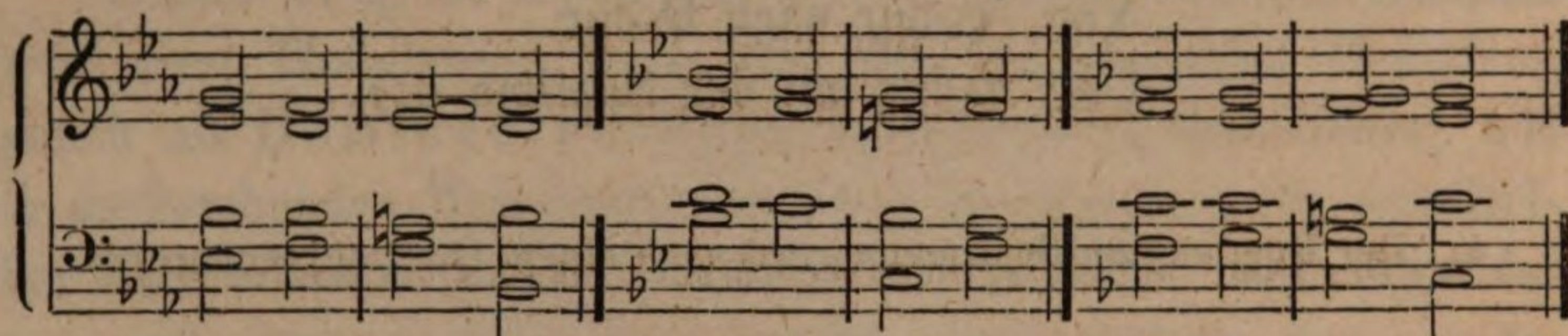
Von C-moll nach G-moll.



Von G-dur nach D-dur, D-dur nach A-dur, A-dur nach E-dur,



Es-dur nach B-dur, B-dur nach F-dur, F-dur nach C-dur.

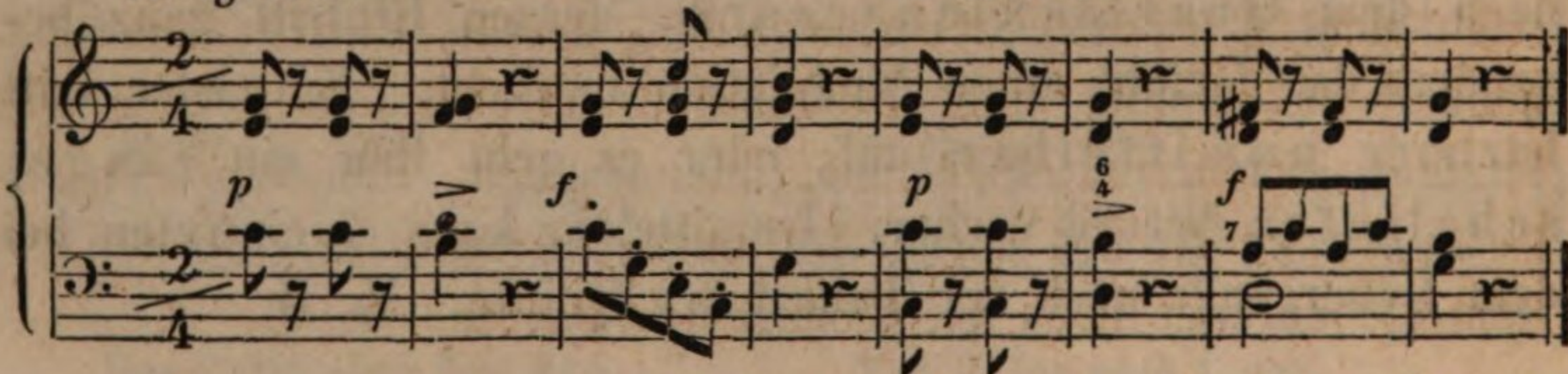
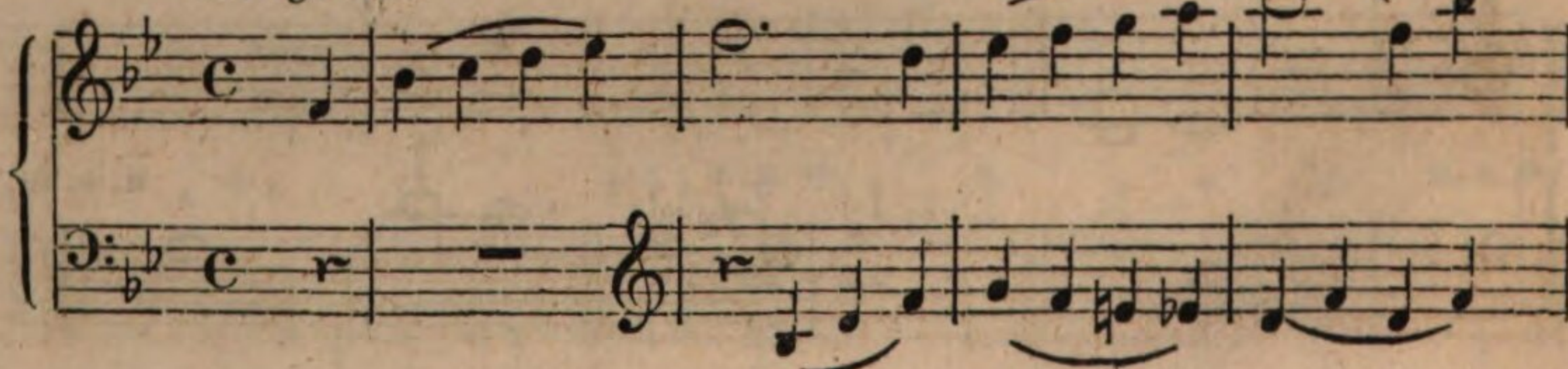


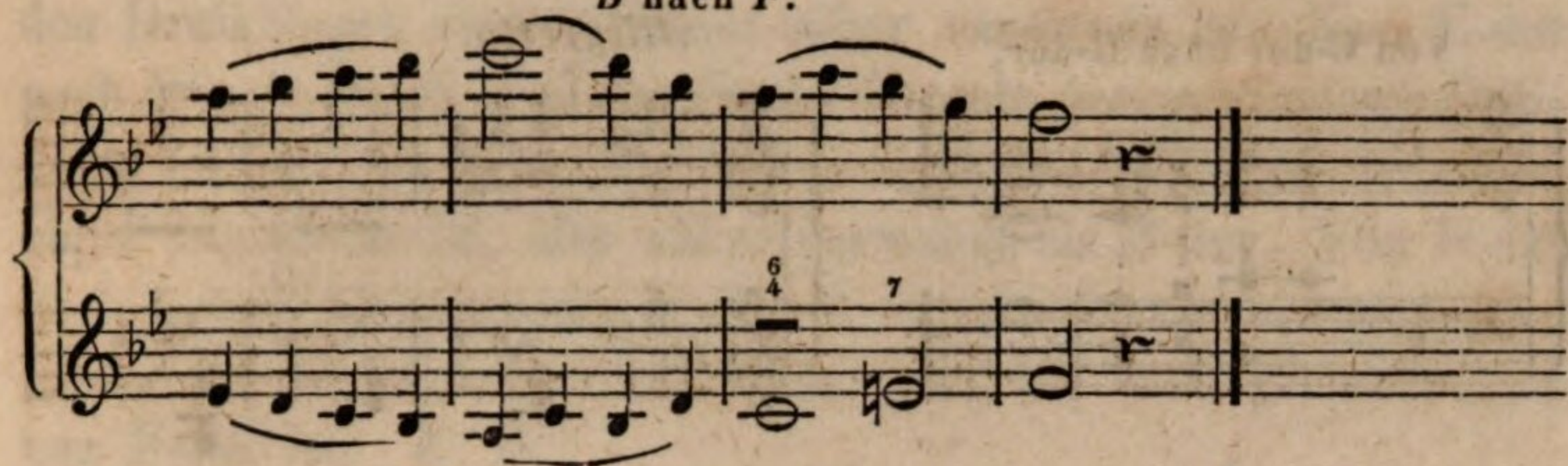
Aehnlich von Moll zu Moll.

Dergleichen Uebergänge finden sich häufig in den Tonstücken.
Z. B.

Allegretto.

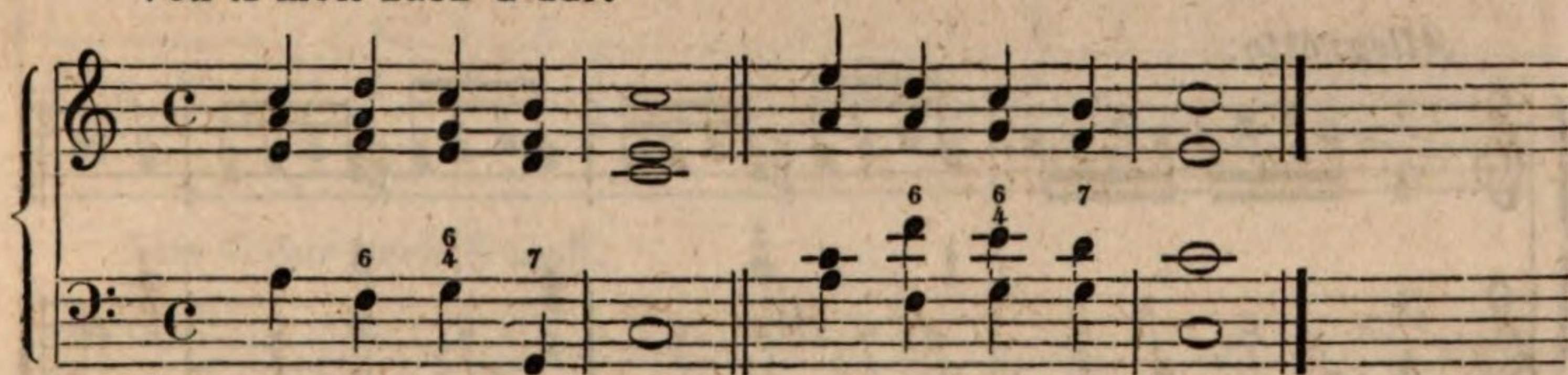
C nach G.

*Allegretto.*

B nach F.

§ 27.

Zu den gebräuchlichsten Einschaltungen vor dem Quartsextenaccord gehört der Molldreiklang auf der grossen Secunde der neuen Tonart, und der verminderte Dreiklang auf derselben Stufe; beide werden aber gewöhnlich nur als Sextenaccorde eingeschaltet, und zwar der Molldreiklang bei dem Uebergange nach einer Durtonart, sowie der verminderte Dreiklang bei dem Uebergange nach einer Molltonart. Z. B.

Von A-moll nach C-dur.*Andante.**Von A-moll nach G-dur.**Andante.*

Von C-dur nach G-dur.

Allegretto.

The first exercise is in common time (C) and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a transition from C major to G major. The right hand plays a series of chords: C4 (C-E-G), F4 (F-A-C), C5 (C-E-G), and G5 (G-B-D). The left hand plays a series of chords: C4 (C-E-G), F4 (F-A-C), C5 (C-E-G), and G5 (G-B-D). The second system continues the exercise with similar chord progressions, ending with a final G major chord. The tempo is marked *Allegretto*.

Von C-dur nach A-moll.

The second exercise is in common time (C) and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a transition from C major to A minor. The right hand plays a series of chords: C4 (C-E-G), F4 (F-A-C), C5 (C-E-G), and A5 (A-C-E). The left hand plays a series of chords: C4 (C-E-G), F4 (F-A-C), C5 (C-E-G), and A5 (A-C-E). The second system continues the exercise with similar chord progressions, ending with a final A minor chord.

Allegretto.

The third exercise is in 2/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a transition from C major to G major. The right hand plays a series of chords: C4 (C-E-G), F4 (F-A-C), C5 (C-E-G), and G5 (G-B-D). The left hand plays a series of chords: C4 (C-E-G), F4 (F-A-C), C5 (C-E-G), and G5 (G-B-D). The second system continues the exercise with similar chord progressions, ending with a final G major chord.

C-dur nach G-dur.

Allegretto.

The fourth exercise is in common time (C) and consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a transition from C major to G major. The right hand plays a series of chords: C4 (C-E-G), F4 (F-A-C), C5 (C-E-G), and G5 (G-B-D). The left hand plays a series of chords: C4 (C-E-G), F4 (F-A-C), C5 (C-E-G), and G5 (G-B-D). The second system continues the exercise with similar chord progressions, ending with a final G major chord.

Statt des verminderten Dreiklangs wird zuweilen der Dur-dreiklang, welcher einen halben Ton tiefer steht, als Sextenaccord bei Uebergängen in Molltonarten eingeschaltet, weil er in manchen Fällen eine mildere Verbindung vermittelt, als der verminderte Dreiklang. Es kommt hier darauf an, von welcher Tonart aus der Uebergang stattfindet und welcher von den bei-

den Dreiklängen dieser Tonart näher verwandt ist. Von C-dur nach A-moll macht sich aus diesem Grunde der verminderte Dreiklang auf *H* besser als der Durdreiklang auf *B*, weil er leitereigen von C-dur ist, also näher verwandt als B-dur. Von F-dur nach A-moll hingegen macht sich B-dur als eingeschalteter Accord besser als der verminderte Dreiklang auf *H*, weil er leitereigen von F-dur ist. Z. B.

Von C-dur nach A-moll.

a. *b.*

Von F-dur nach A-moll.

a. *b.*

Von C-dur nach E-moll.

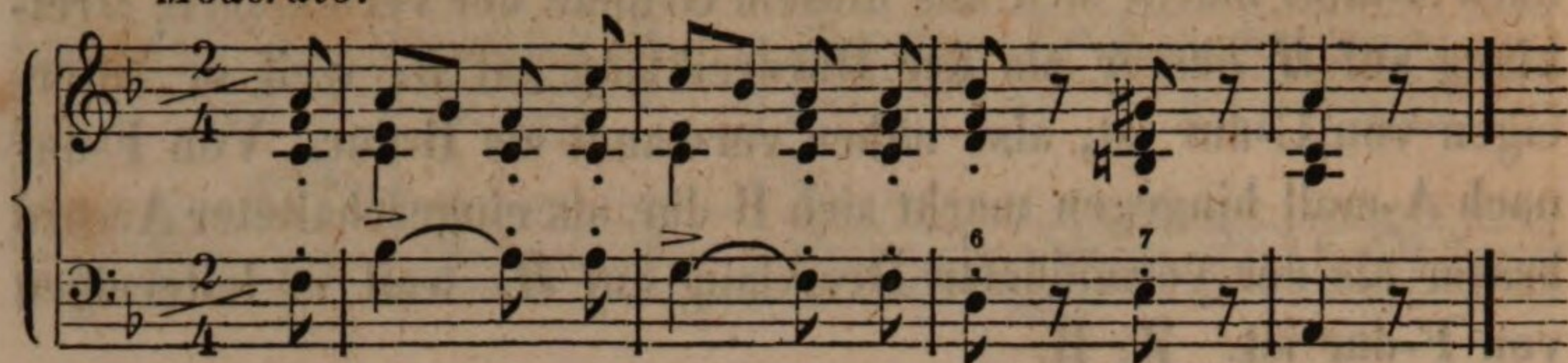
a. *b.*

Von G-dur nach E-moll.

a. *b.*

Der Quartsextenaccord kann in geeigneten Fällen auch weggelassen werden. Z. B.

F-dur nach A-moll.

Moderato.

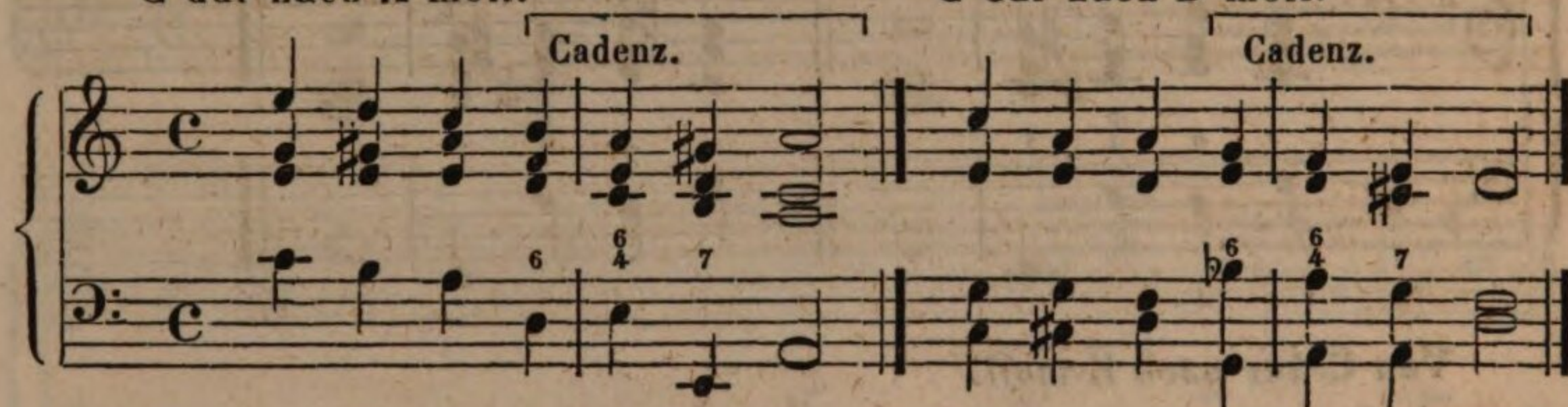
§ 28.

b. In Cadenzen.

Am häufigsten wird diese Modulation mit dem Quartsextenaccord in der Bildung der Tonschlüsse oder Cadenzen angewandt, nicht als Uebergang, sondern als Feststellung der schon erreichten Tonart. Z. B.

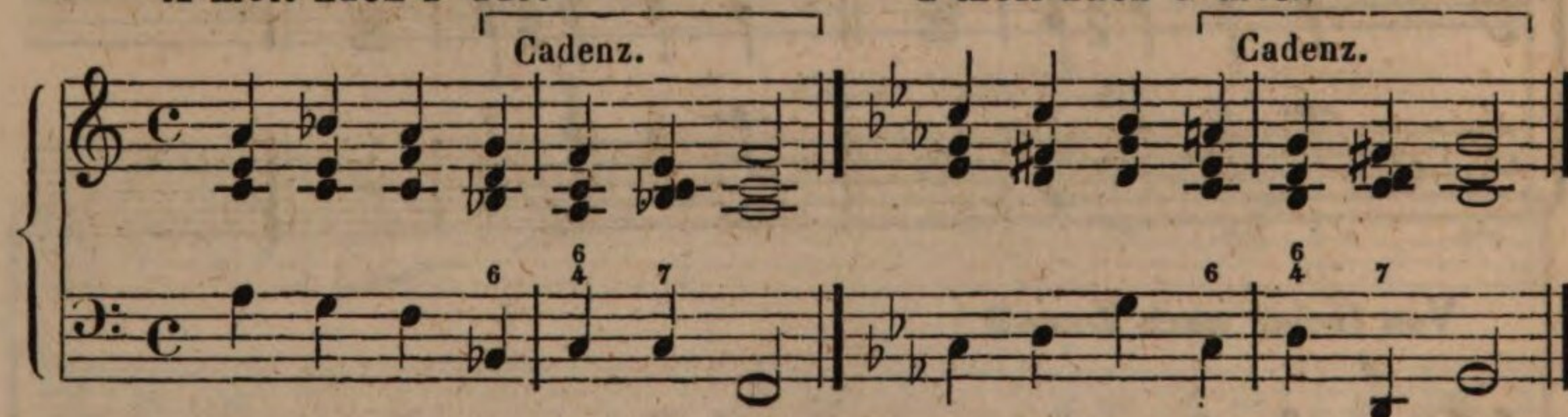
C-dur nach A-moll.

C-dur nach D-moll.



A-moll nach F-dur.

C-moll nach G-moll.



A-dur nach B-dur.

F-dur nach E-moll.



Allegretto.

G-dur nach D-dur. | Cadenz. | Einlenkung nach G-dur.

u. s. w.

§ 29.

Der eingeschaltete Septimenaccord lässt sich vertauschen mit dem Dreiklange, welcher seinen Sitz auf der Unterdominante der Tonart hat, in welcher geschlossen wird. Bei Durtonarten wird der Durdreiklang genommen, bei Molltonarten der Moll-dreiklang. In den nachstehenden Beispielen sind die Dreiklänge mit 3 bezeichnet.

C-dur nach A-moll. | Cadenz. | C-dur nach D-moll. | Cadenz.

u. s. w.

§ 30.

Die Cadenzformeln werden auch dann angewandt, wenn nicht in eine andere Tonart übergegangen wird. Z. B.

Vivace.

Cadenzformel.

Allegro.

dolce

Cadenzformel.

u. s. w.

§ 31.

Beispiele mit Weglassung des Quartsextenaccordes.

Cadenz ohne Quartsextenaccord.

Cadenz mit Quartsextenaccord.

Allegretto.

5. Gemischte Modulation mit Anwendung des bisher Dagewesenen.

§ 32.

a. Erweiterte Ausweichungen. (Vergl. § 10.)

Die Modulationen in den folgenden Beispielen sind zwar zu einem harmonischen Ganzen vereinigt, welches aber freilich mit Uebergängen überfüllt ist, weil absichtlich deren recht viele zusammengestellt werden sollten. Wollte man ein wirkliches Tonstück so schreiben, so wäre das bloss ein Umherschweifen in den Accorden ohne allen Charakter.

Jeder Satz ist zweimal umgekehrt, sowohl in enger als weiter Harmonie, so dass er in sechs verschiedenen Stellungen erscheint. Bei der Umkehrung wird der nächste Ton über dem Basse zur Oberstimme gemacht. Besteht der umzukehrende Satz schon aus hohen Tönen, so wird die Umkehrung um eine Octave tiefer gesetzt. Mitunter kommen in weiter Harmonie Nonen und Decimen vor, welche leicht zu vermeiden waren, aber absichtlich gesetzt wurden, weil ja nicht alle Compositionen für das Clavier berechnet sind, und in Orgelstücken, wo das Pedal die Unterstimme hat, oder in Quartetten und dergleichen Musikwerken noch weit entferntere Intervalle angetroffen werden.

Hinsichtlich der Bezeichnung der Accorde ist noch Folgendes zu bemerken. Cm. heisst C-moll, Cd. — C-dur, Ad. — A-dur, Am. — A-moll u. s. w. Die Ziffer 7 deutet den Domi-

nanten-Septimenaccord von der darauf folgenden Tonart an, gleichviel ob er als Stammaccord oder in seinen Versetzungen (als Quintsexten-, Terzquarten- oder Secunden-Accord) erscheint.

G-dur nach As-dur.

Gd. 7 Gd. 7 Em. 7 Cd. 7 Bm. 7

Cadenz. (Weite Harmonie.)

Asd.

Umkehrung 1. (Weite Harmonie.) Umkehrung 2. (Weite Harmonie.)

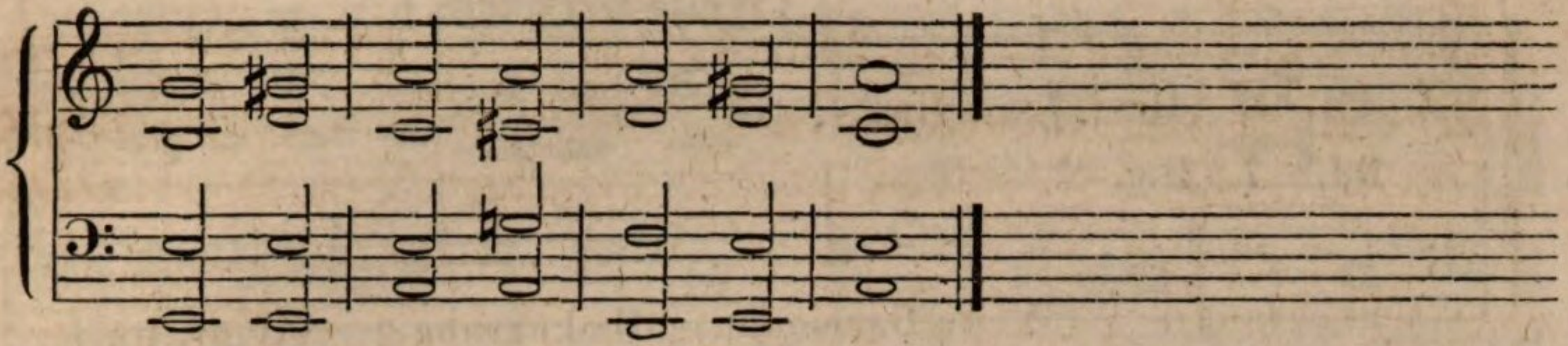
u. s. w. u. s. w. u. s. w. u. s. w.

C-dur nach A-moll.

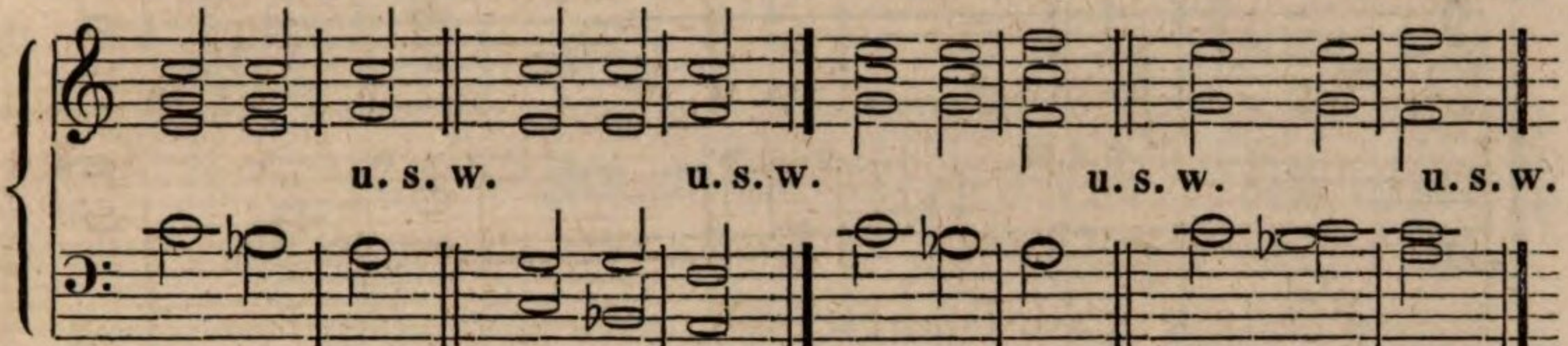
Cd. 7 Fd. 7 Dm. 7 Gd. 7 Em. 7 Am. 7

(Weite Harmonie.)

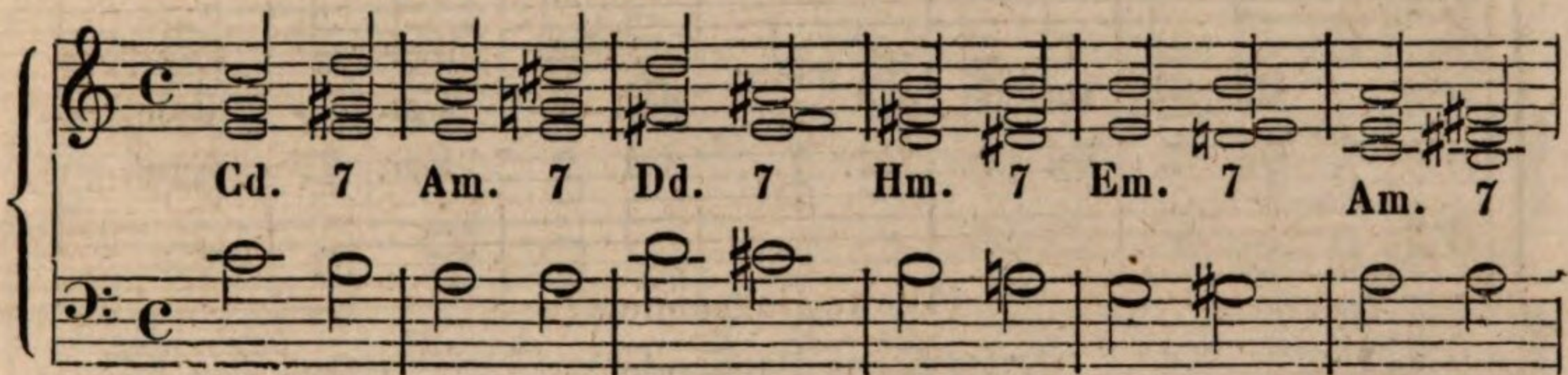
Dm. 7 Am.



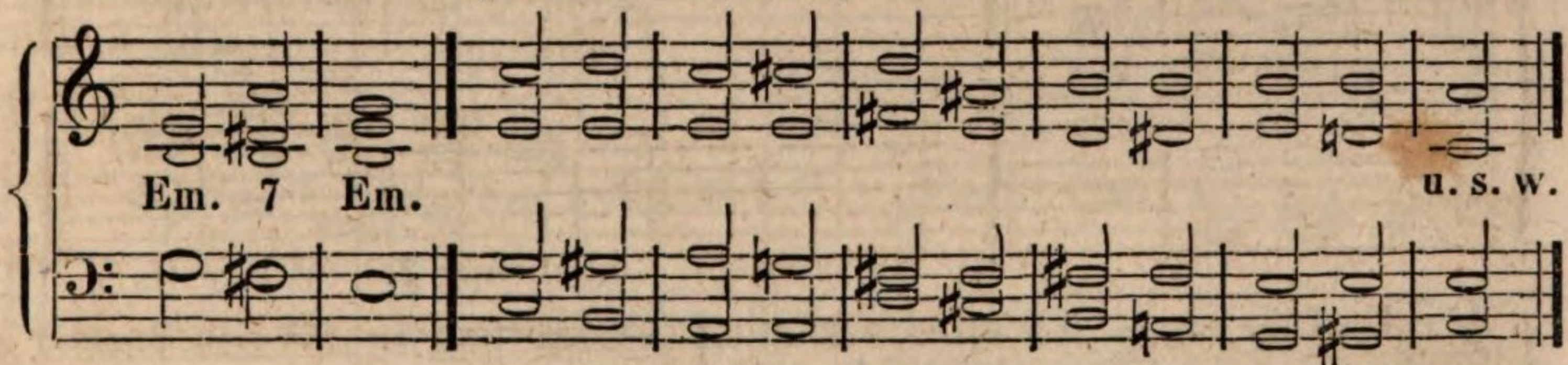
Umkehrung 1. (Weite Harmonie.) Umkehrung 2. (Weite Harmonie.)



C-dur nach E-moll.



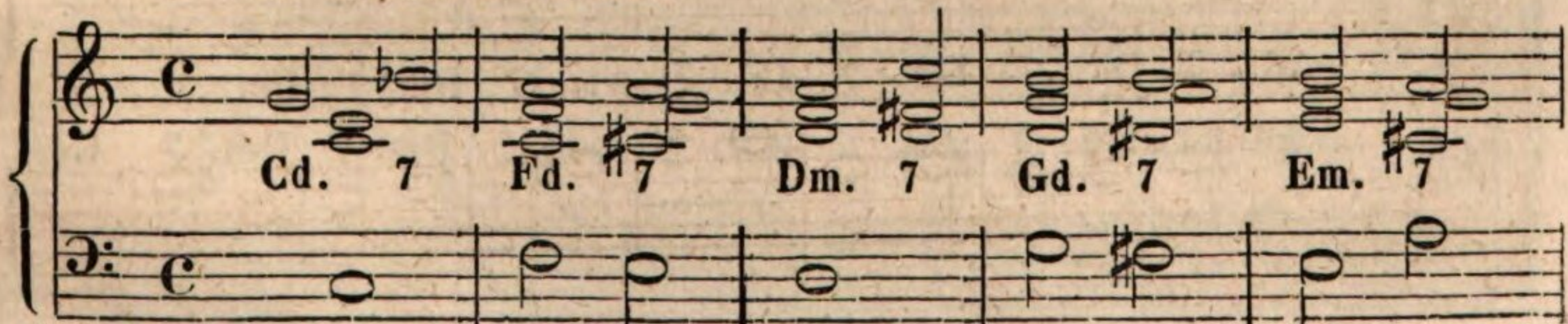
(Weite Harmonie.)



Umkehrung 1. (Weite Harmonie.) Umkehrung 2. (Weite Harmonie.)



C-dur nach H-moll.



(Weite Harmonie.)

Dd. 7 Hm. 7 Hm. u. s. w.

Umkehrung 1. (Weite Harmonie.) Umkehrung 2. (Weite Harm.)

u. s. w. u. s. w. u. s. w. u. s. w.

D-dur nach Es-moll.

Ca-

Dd. 7 Dd. 7 Cd. 7 Cd. 7 Fm. 7 Esm.

denz.

(Weite Harmonie.)

u. s. w.

Umkehrung 1. (Weite Harmonie.) Umkehrung 2. (Weite Harm.)

u. s. w. u. s. w. u. s. w. u. s. w.

Auf diese Weise sollen zu den folgenden Sätzchen die Mittelstimmen gesetzt werden.

A-dur nach C-dur.

Ad. 7 Dd. 7 Gd. 7 Cd. 7 Am. 7 Dm. 7 Dm. 7 Cd.

(Weite Harm.) Umkehr. 1. (Weite Harm.) Umkehr. 2. (Weite Harm.)

u. s. w. u. s. w. u. s. w. u. s. w. u. s. w.

A-dur nach G-moll.

Ad. 7 Dd. 7 Gd. 7 Cd. 7 Fd. 7 Dm. 7 Gm. 7 Gm.

(Weite Harmonie.) Umkehr. 1. (Weite H.) Umkehr. 2. (Weite H.)

u. s. w. u. s. w. u. s. w. u. s. w. u. s. w.

F-dur nach D-dur.

Fd. 7 Cd. 7 Am. 7 Dd. 7 Em. 7 Dd. Gd. Dd. 7 Dd.

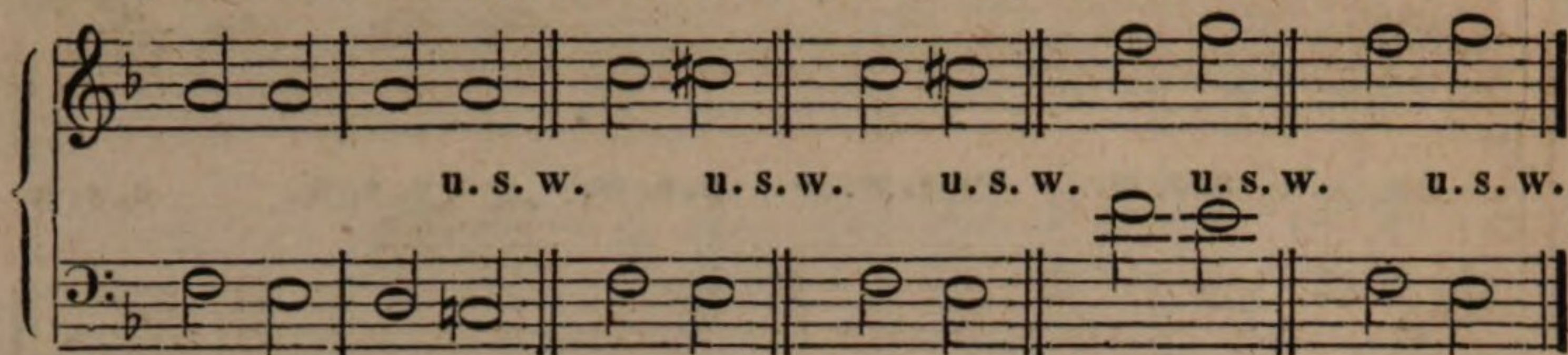
(Weite Harmonie.) Umkehr. 1. (Weite H.) Umkehr. 2. (Weite H.)

u. s. w. u. s. w. u. s. w. u. s. w. u. s. w.

F-dur nach A-dur.

Fd. 7 Dm. 7 Gd. 7 Em. 7 Ad. 7 Fism. 7 Hm. 7 Ad.

(Weite Harmonie.) Umkehr. 1. (Weite H.) Umkehr. 2. (Weite H.)



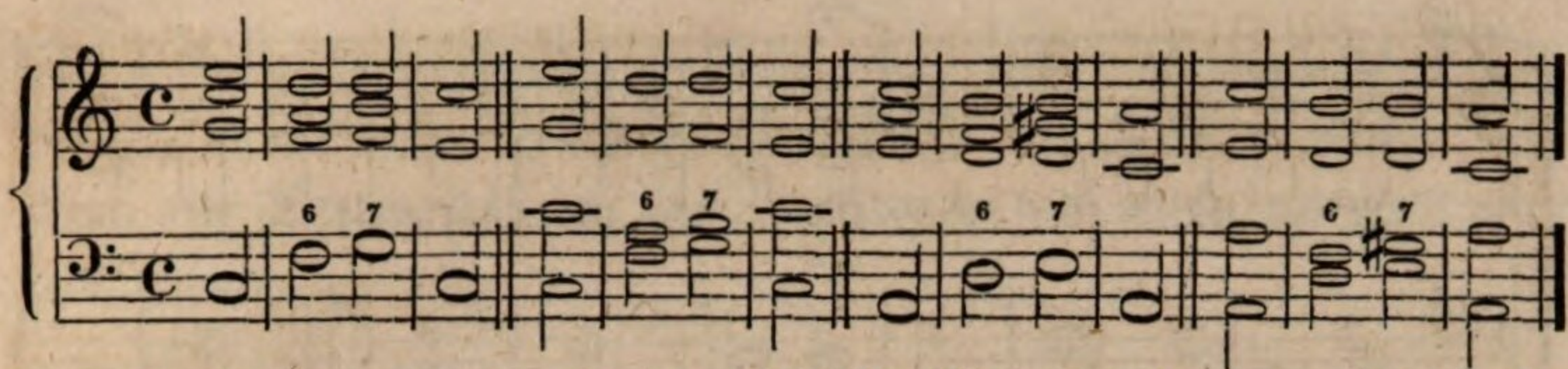
§ 33.

b. Choräle.

Gut gesetzte Choräle bieten sehr günstige Gelegenheit zu zweckmässigen Modulationsübungen. Vorläufig können hierbei aber die Harmonieen ebenfalls nur aus Dreiklängen und Dominanten-Septimenaccorden bestehen, ausgenommen wo es die den Chorälen eigenthümliche Schlussform betrifft, welche bei den Durtonarten aus dem kleinen Septimenaccord, und bei den Molltonarten aus dem kleinen verminderten Septimenaccord gebildet wird. Gewöhnlich kommen diese Accorde als Quintsextenaccorde vor. Z. B.



Solche Choralschlüsse vertreten die Stelle der in § 31 erwähnten Cadenzen mit weggelassenem Quartsextenaccorde und können zuweilen auch mit diesem vertauscht werden, um Mannichfaltigkeit in die Modulation zu bringen. Z. B.



Noch interessanter lassen sich die Choralschlüsse auf folgende Weise verändern :

Durtonart.

Molltonart.

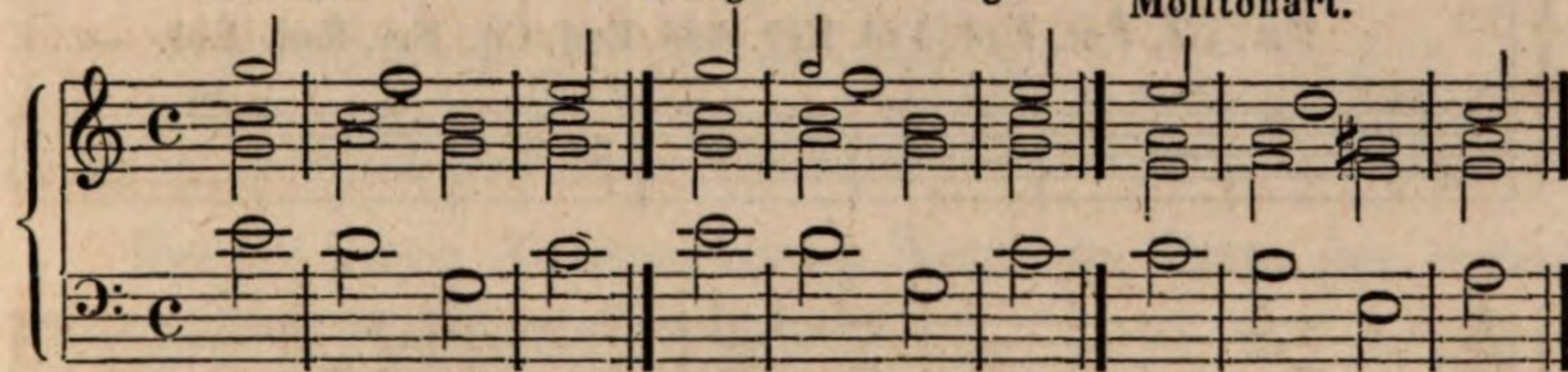


Mit dem Grundton im Basse, also nicht als Quintsextenaccord, werden solche Schlüsse auch so gebraucht:

Durtonart.

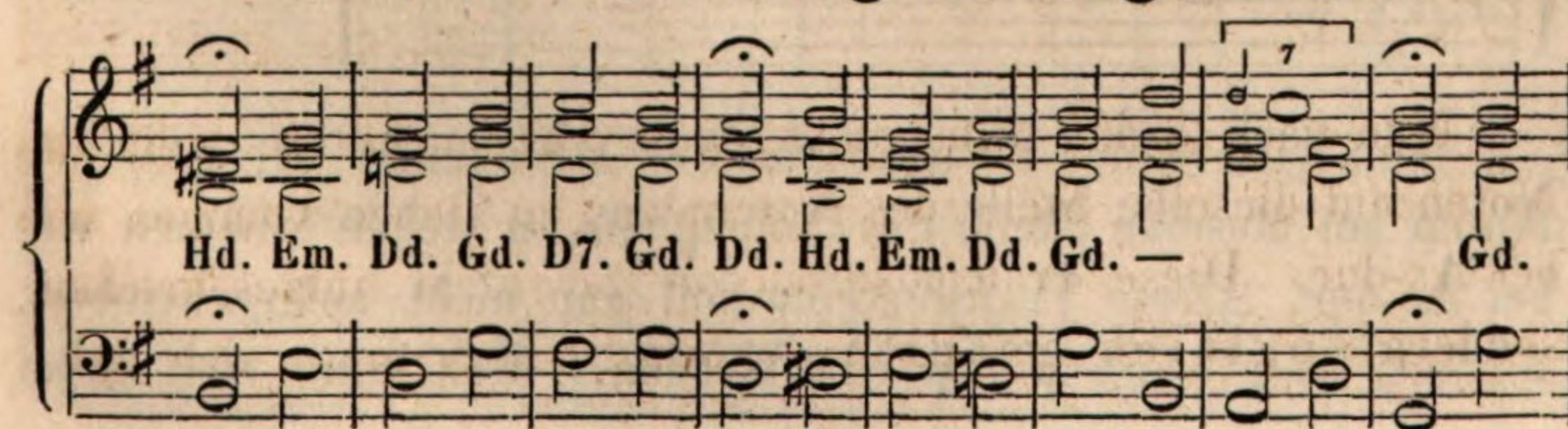
Langer Vorschlag.

Molltonart.



Alle diese Choralschlüsse sind nachstehend ohne Unterschied mit 7 bezeichnet.

Choral. Nun ruhen alle Wälder —



Gd. — Dd. 7 Hd. Em. Hd. — Em. Dd. Gd. Cd. D7. Gd. D7. Gd.

Derselbe Choral nach As-dur transponirt.

Asd. Fm. Esd. Asd. — Asd. — — Esd. 7 Cd.

Fm. Cd. Fm. Esd. Asd. Es7. Asd. Esd. Cd. Fm. Esd. Asd. —

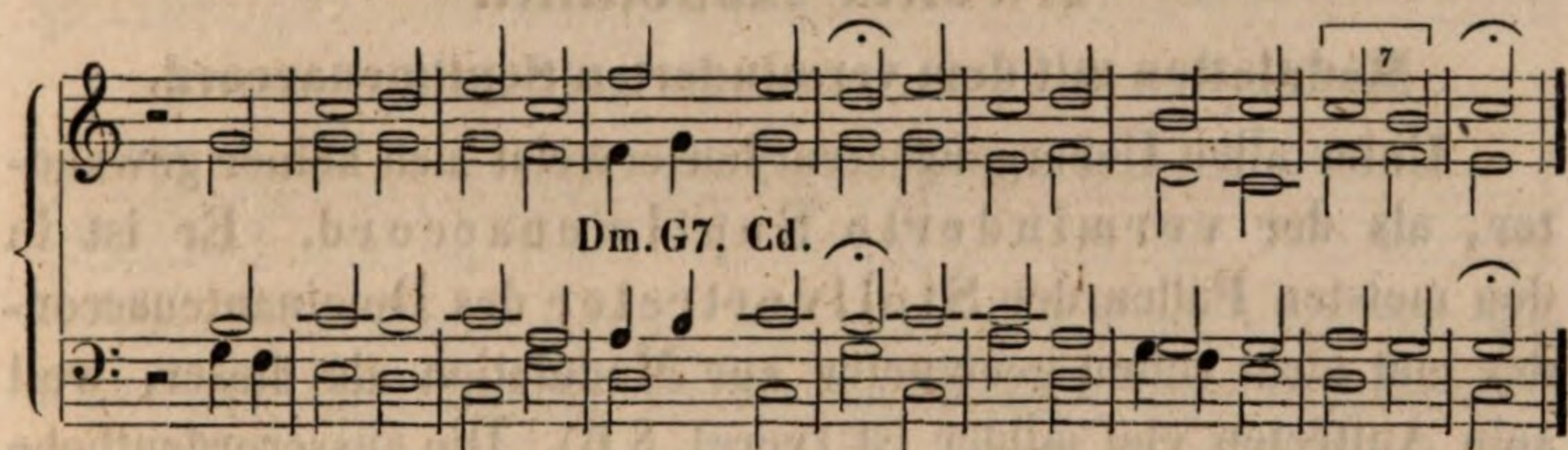
Asd. — — Esd. 7 Cd. Fm. Cd. —

Fm. Esd. Asd. Desd. Es7. Asd. Es 7. Asd.

Nun nach A-dur transponirt, was sehr leicht ist, weil alle Noten auf dieselbe Stelle des Notenplans zu stehen kommen wie bei As-dur. Diese Transposition soll gar nicht aufgeschrieben, sondern sogleich gespielt werden. Man muss sich dabei

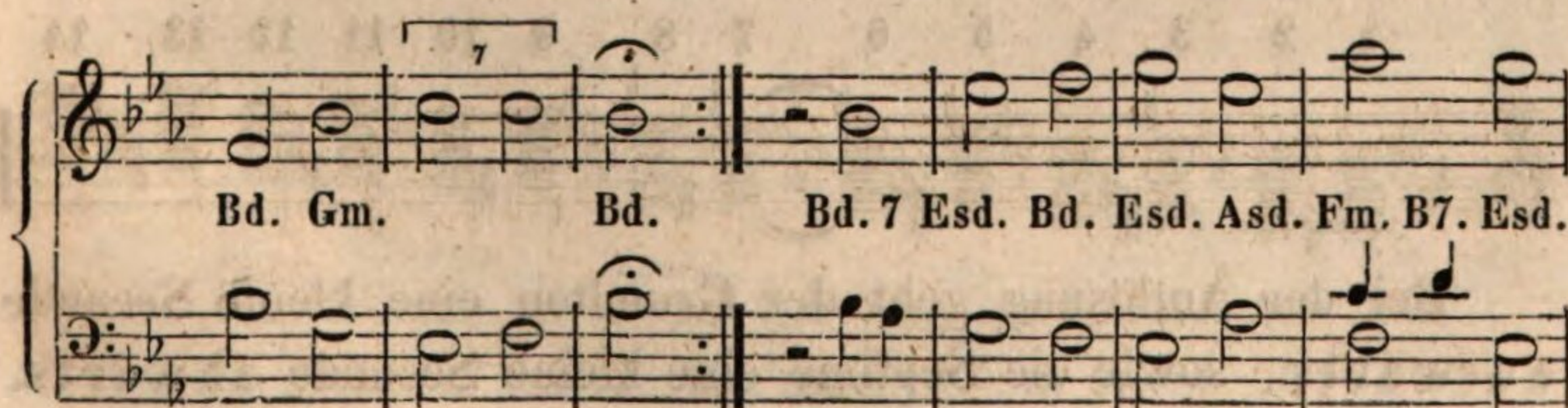
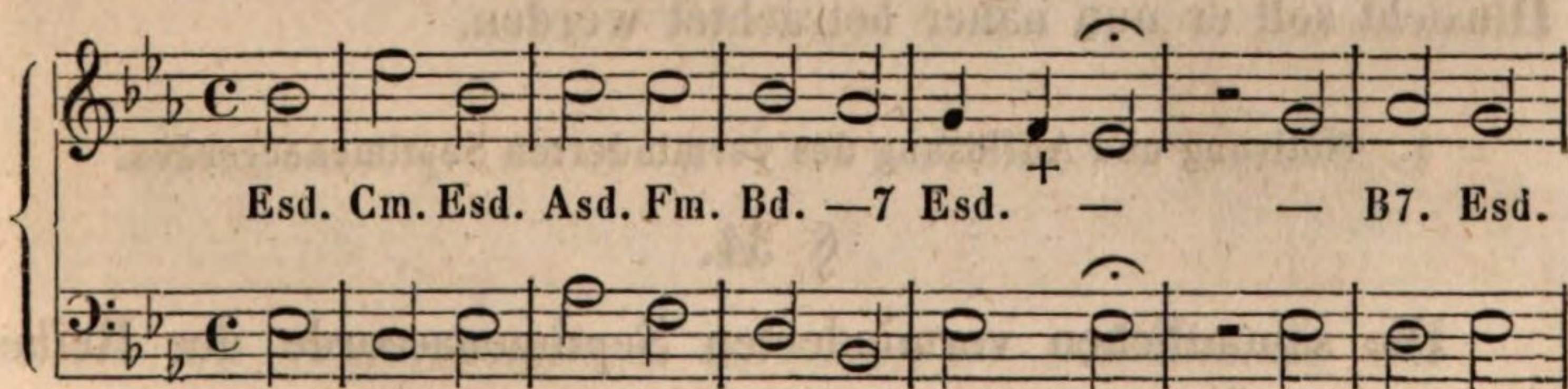
nur A-dur vorgezeichnet denken, und ein vorkommendes $\sharp$ in ein $\sharp$, sowie ein vorkommendes $\flat$ in ein $\flat$ verwandeln. — Dass alle Vorschläge in Chorälen lang sind, versteht sich von selbst.

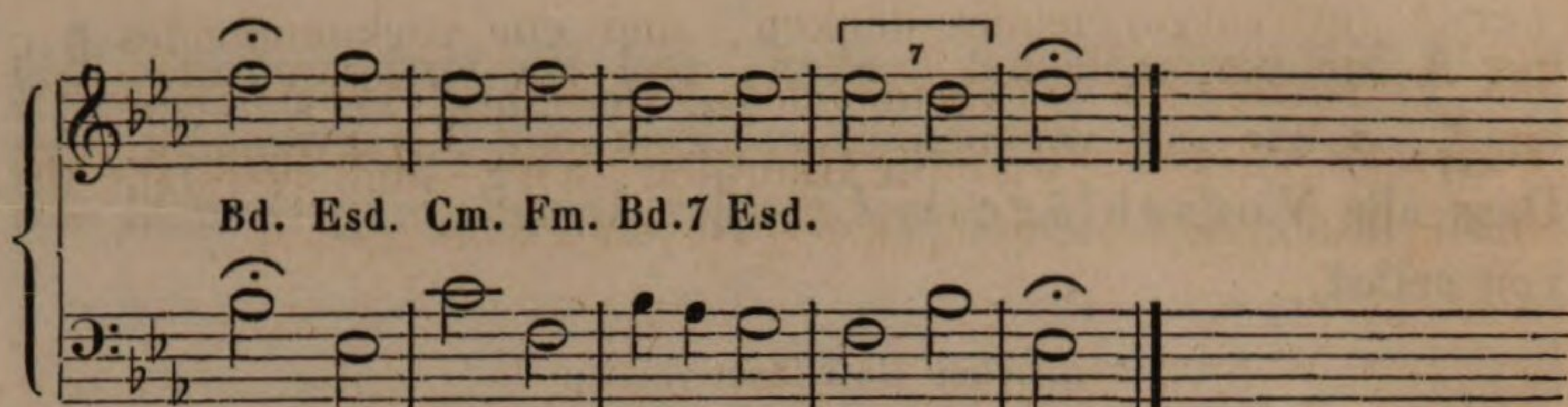
Choral. Wer nur den lieben Gott lässt walten —



Die mit einem + bezeichneten Noten im Takte des ersten Ruhepunktes sind durchgehend.

Derselbe Choral aus Es-dur. Zu den äusseren Stimmen sollen die Mittelstimmen gesetzt werden.





Ist das Aussetzen vollendet und richtig, dann denke man sich E-dur vorgezeichnet, und spiele den Choral aus dieser Tonart, ohne die Transposition aufzuschreiben. Die Noten kommen wieder auf dieselben Stellen wie bei Es-dur.

Zweiter Abschnitt.

Modulation mit dem verminderten Septimenaccord.

Unter allen Uebergangsaccorden erweist sich keiner gewandter, als der verminderte Septimenaccord. Er ist in den meisten Fällen der Stellvertreter des Dominantenaccordes und nicht selten geeigneter zur Modulation als dieser, weil sein Auftreten viel milder ist (vergl. § 6). Die ausserordentliche Gewandtheit dieses Accordes liegt vorzüglich in seiner enharmonischen Natur, wo er sich als ein wahres Chamäleon zeigt; denn wie dieses schnell die Farbe verändert, so verändert genannter Accord durch enharmonische Verwechslung schnell den Uebergang in irgend eine Tonart (vergl. § 7). In beiderlei Hinsicht soll er nun näher betrachtet werden.

1. Notirung und Auflösung des verminderten Septimenaccordes.

§ 34.

Die sämtlichen verminderten Septimenaccorde der Reihe nach aufgestellt:



Bei der Auflösung geht der Grundton eine kleine Secunde aufwärts, sowie die Septime eine kleine Secunde abwärts.

Die Auflösung des Grundtons zeigt auch zugleich jedesmal die Tonart an, in welche übergegangen wird. Man kann sowohl in die Molltonart als auch in die Durtonart übergehen.

14 numbered musical examples showing chord resolutions in treble clef. Each example consists of a starting chord and a target chord, with a double bar line between them. The target chords are marked with a sharp or flat sign and a note in parentheses to indicate the resolution of the root.

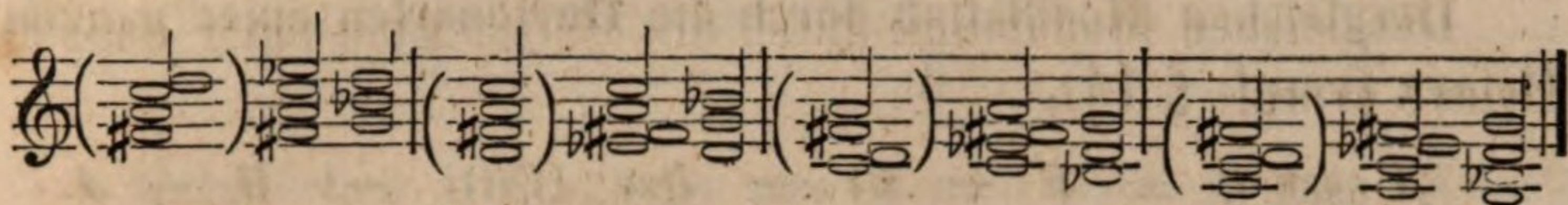
Dieselbe Fortschreitung der Intervalle findet auch bei den Versetzungen statt. Es ist nothwendig, sich nachstehende Modulation so fest einzuprägen, dass man im Stande ist, sie mit Leichtigkeit auswendig zu spielen. Ein Erleichterungsmittel dazu ist am Schlusse dieses § angegeben.

6 numbered musical examples showing chord resolutions in treble clef. Each example consists of a starting chord and a target chord, with a double bar line between them. The target chords are marked with a sharp or flat sign and a note in parentheses to indicate the resolution of the root.

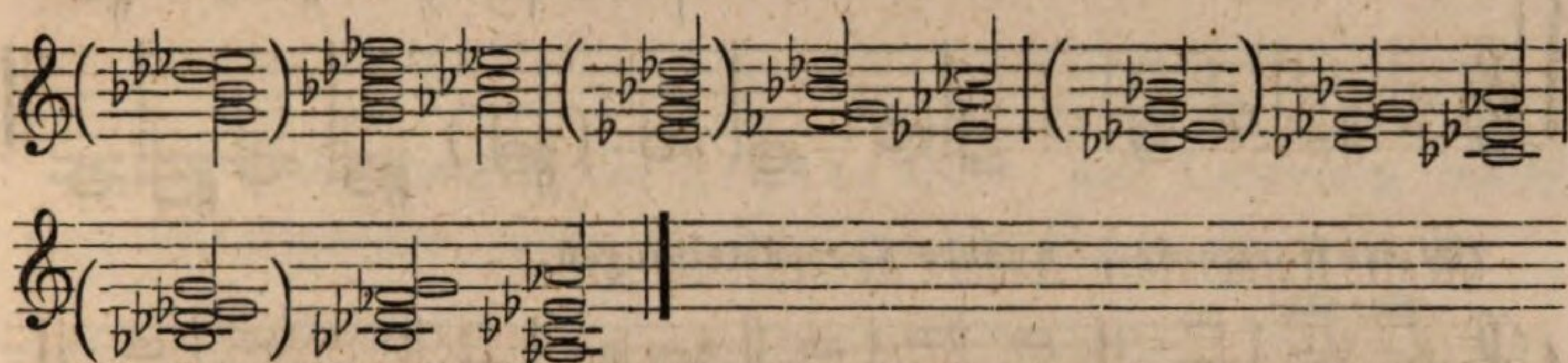
The image displays eight staves of musical notation, numbered 7 through 14. Each staff contains a sequence of chords, primarily triads and dyads, written in treble clef. The key signature for all staves is one sharp (F#) and one flat (Bb). The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems to indicate the specific notes of each chord. The exercises illustrate different harmonic progressions and modulations, with some staves showing a change in key signature (e.g., staff 12 moves to two sharps).

Das erwähnte Erleichterungsmittel zum schnellen Finden und richtigen Notiren der verminderten Septimenaccorde besteht darin, dass man sich vorher den Dominanten-Septimenaccord denkt und dann dessen Grundton eine kleine Secunde höher nimmt, sowohl bei dem Stammaccord, als auch bei seinen Versetzungen. Diese Erhöhung verwandelt jedesmal den Dominantenaccord in einen verminderten Septimenaccord, und beide Accorde werden auch auf einerlei Weise notirt, denn nur durch den erhöhten Ton unterscheiden sich beide. Als Beispiele nehmen wir die vorstehend bei 8 und 9 angegebene Modulation. Der gedachte Dominantenaccord steht dabei in Klammern.

8. Hier ist *d* der Grundton des Dominantenaccordes (*d-fis-a-c*) und deshalb jedesmal zu *es* erhöht, welches bei der Auflösung nach G-moll wieder nach *d* zurückgeht.



9. Mit dem *es*, als Dominante von *as* (*es-g-b-des*), ist hier so verfahren, wie vorher mit *d*.



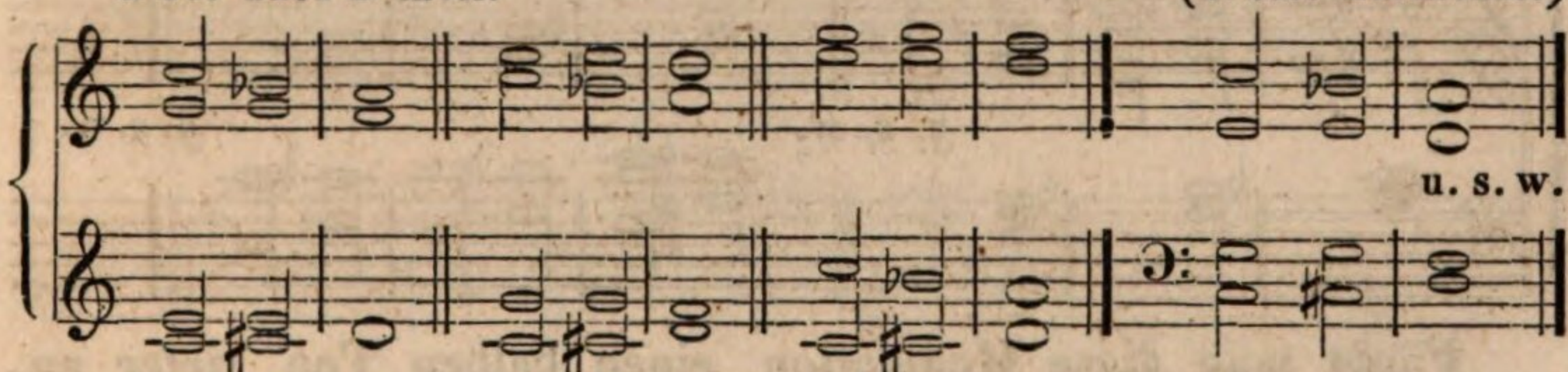
2. Der verminderte Septimenaccord als Stellvertreter des Dominanten-Septimenaccordes.

§ 35.

Uebergang in die grosse Ober- und Untersecunde.

C-dur nach D-moll.

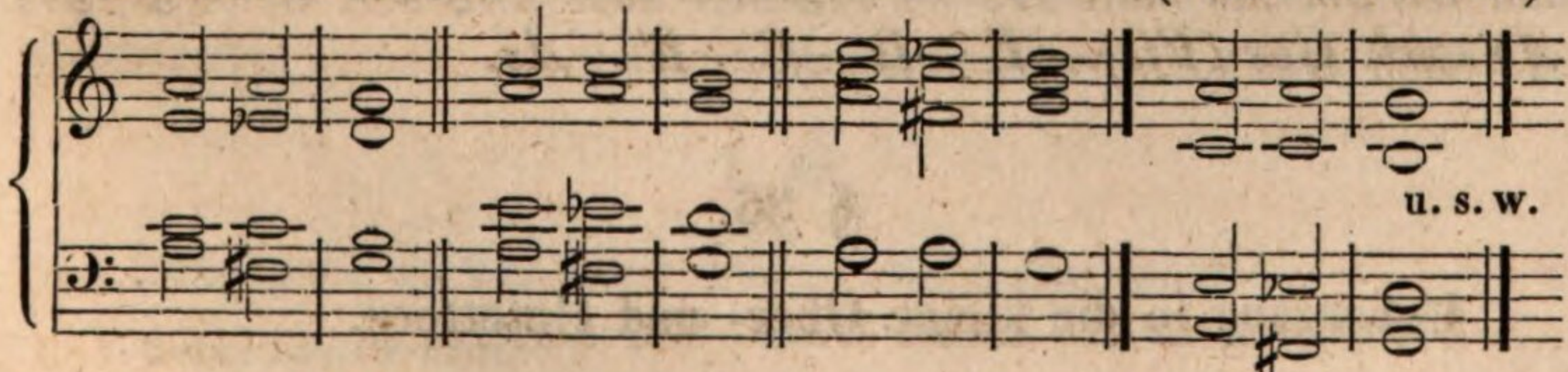
(Weite Harmonie.)



u. s. w.

A-moll nach G-dur.

(Weite Harmonie.)



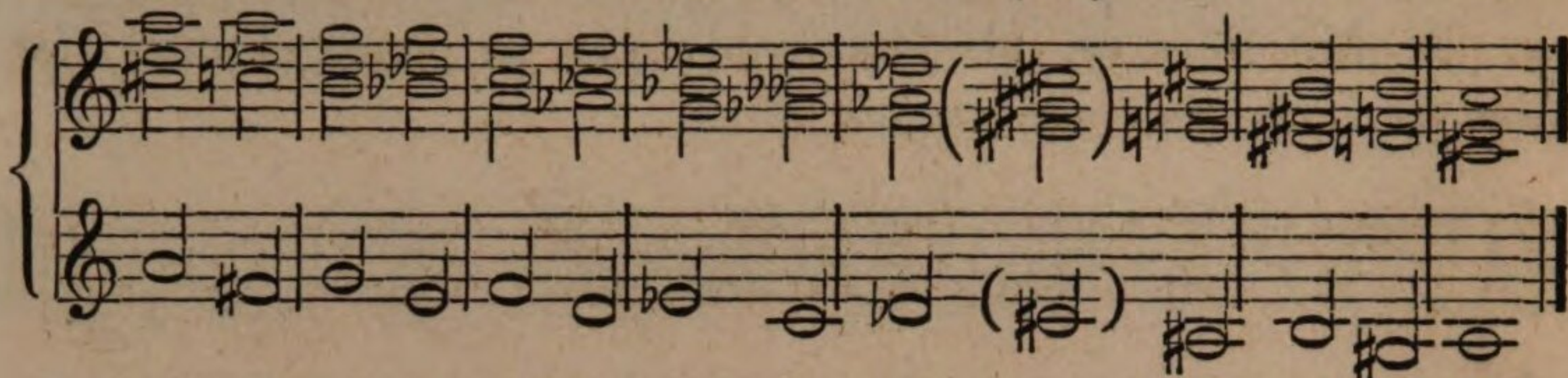
u. s. w.

Hiernach sind folgende Uebergänge zu setzen, zunächst die äusseren Stimmen. Nun muss versucht werden, mit Hülfe dieser äusseren Stimmen die Uebergänge zu spielen, und dann erst werden sie vollständig ausgesetzt, sowohl in enger als in weiter Harmonie :

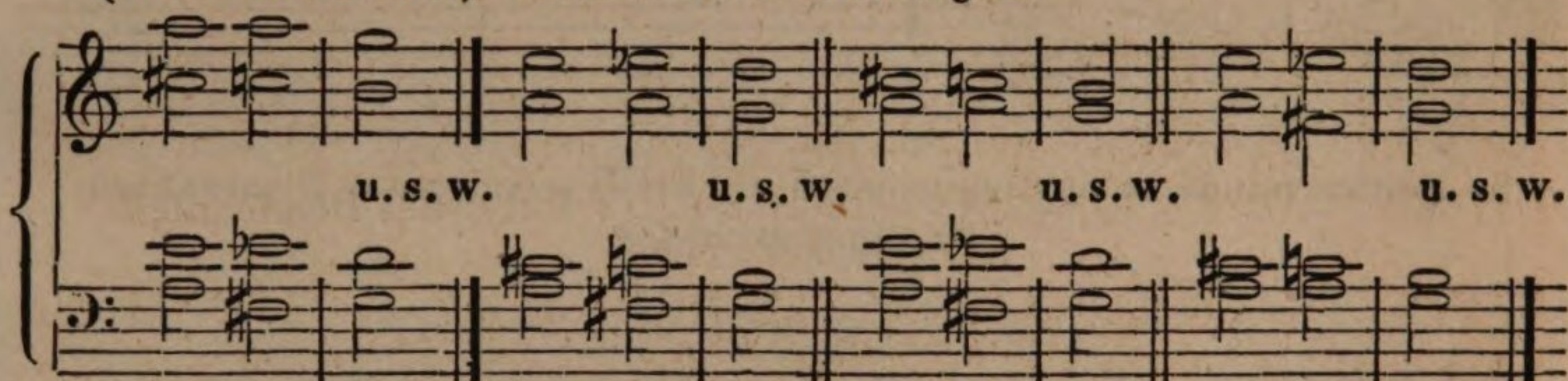
D-dur nach E-moll — E-moll nach D-dur, F-dur nach G-moll und umgekehrt, B-dur nach C-moll und umgekehrt, A-dur nach H-moll und umgekehrt, Es-dur nach F-moll und umgekehrt.

Dergleichen Modulation durch die Durtonarten einer ganzen Octave (vergl. § 14).

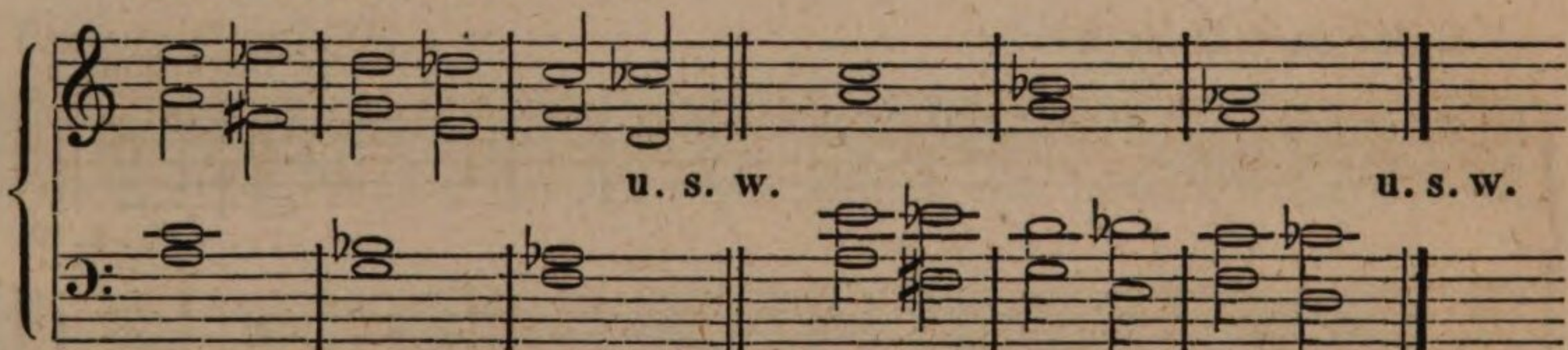
A nach G — F — Es — Des (Cis) — H — A.



(Weite Harmonie.) Andere Accordstellungen.



Aehnlich von Moll zu Moll.

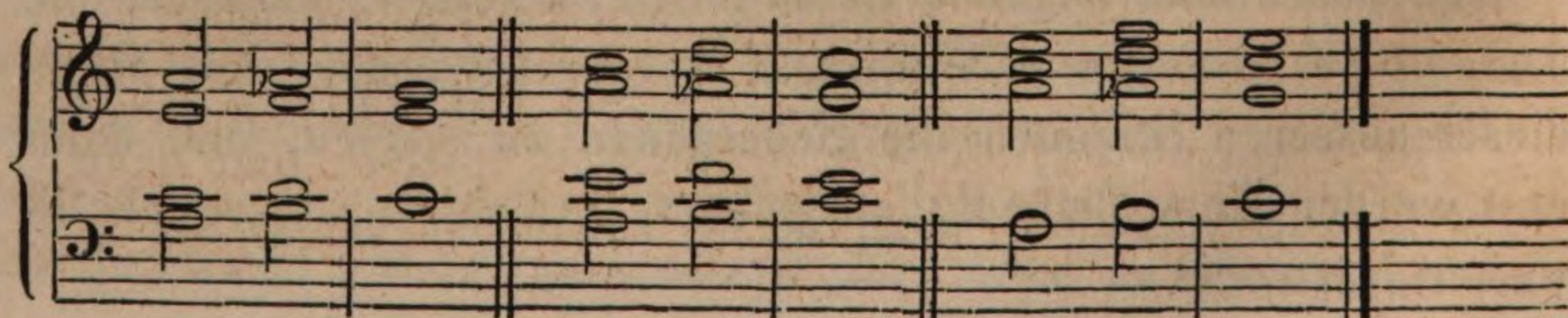


Fängt man diese Modulation einen halben Ton tiefer an, nämlich bei *As* statt *A*, so ergeben sich folgende Uebergänge: *As nach Ges (Fis) — E — D — C — B — As.*

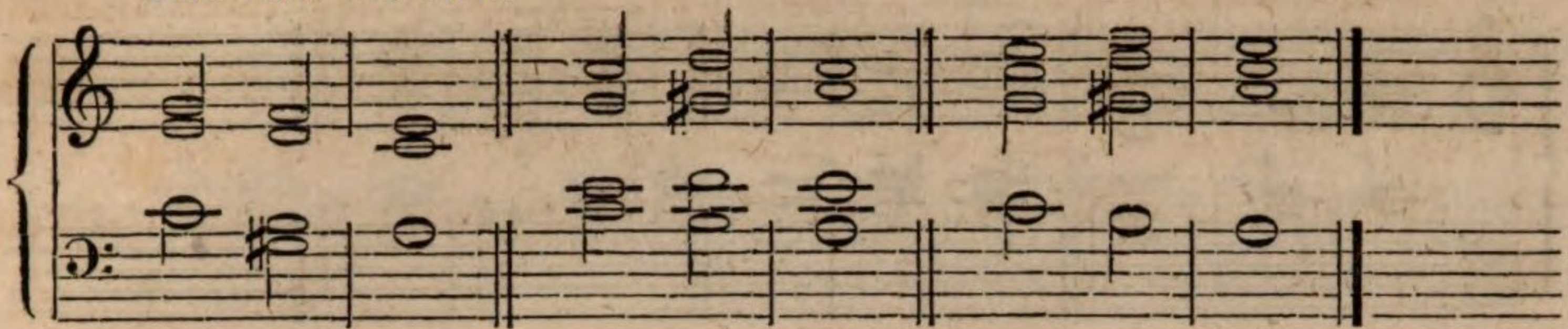
§ 36.

Uebergang in die kleine Ober- und Unterterz.

A-moll nach C-dur.



C-dur nach A-moll.



Dergleichen Uebergänge von D-moll nach F-dur, E-moll nach G-dur, H-moll nach D-dur, G-moll nach B-dur, C-moll nach Es-dur, und umgekehrt.

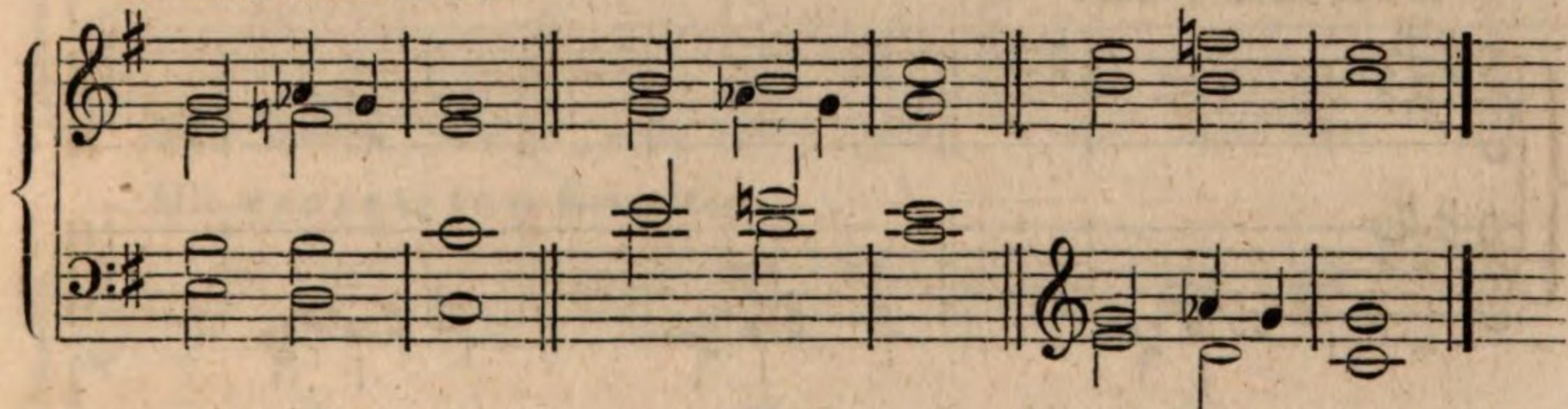
§ 37.

Der Uebergang in die grosse Ober- und Unterterz macht sich entschiedener, wenn die Septime zur Sexte übergeht.

C-dur nach E-moll.



E-moll nach C-dur.

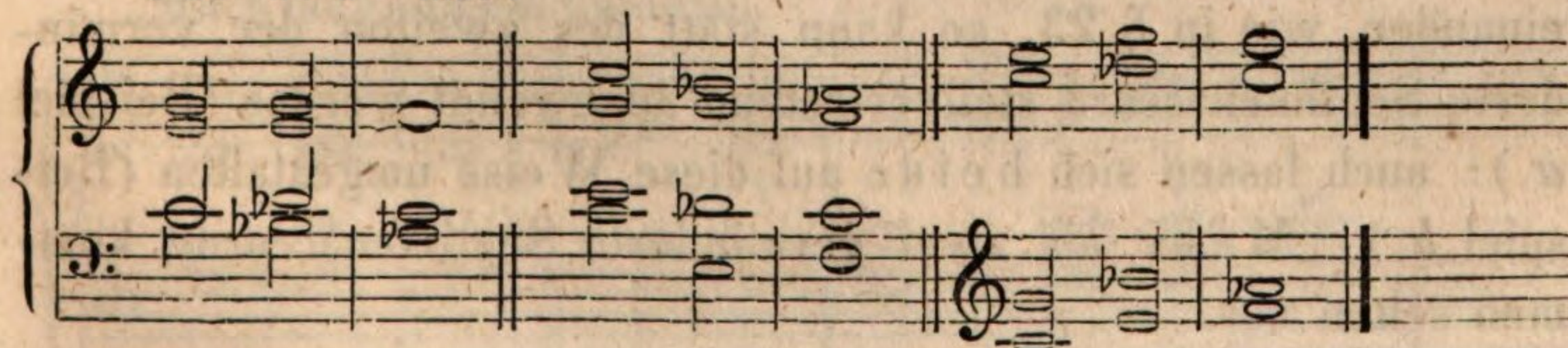


Ebenso von B-dur nach D-moll, A-dur nach Cis-moll, und umgekehrt.

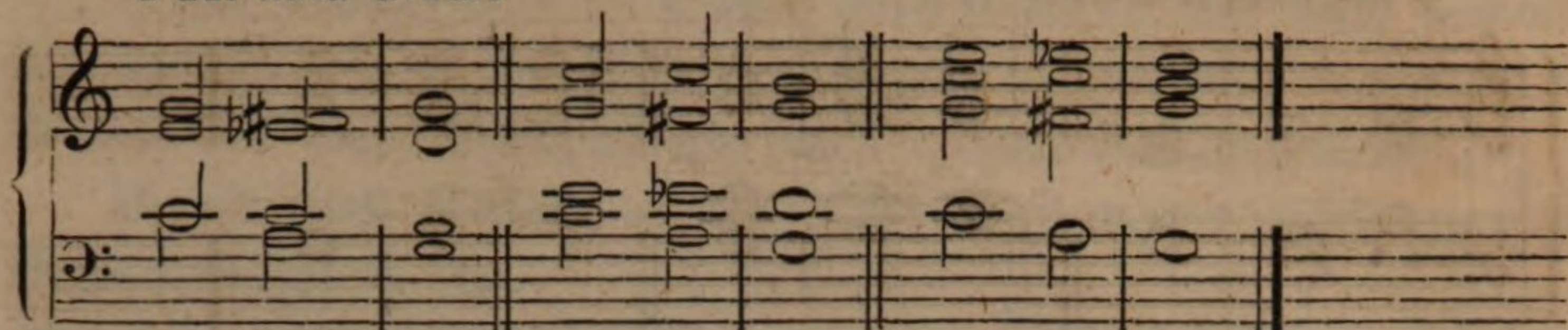
§ 38.

Uebergang in die reine Ober- und Unterquarte.

C-dur nach F-moll.



C-dur nach G-dur.

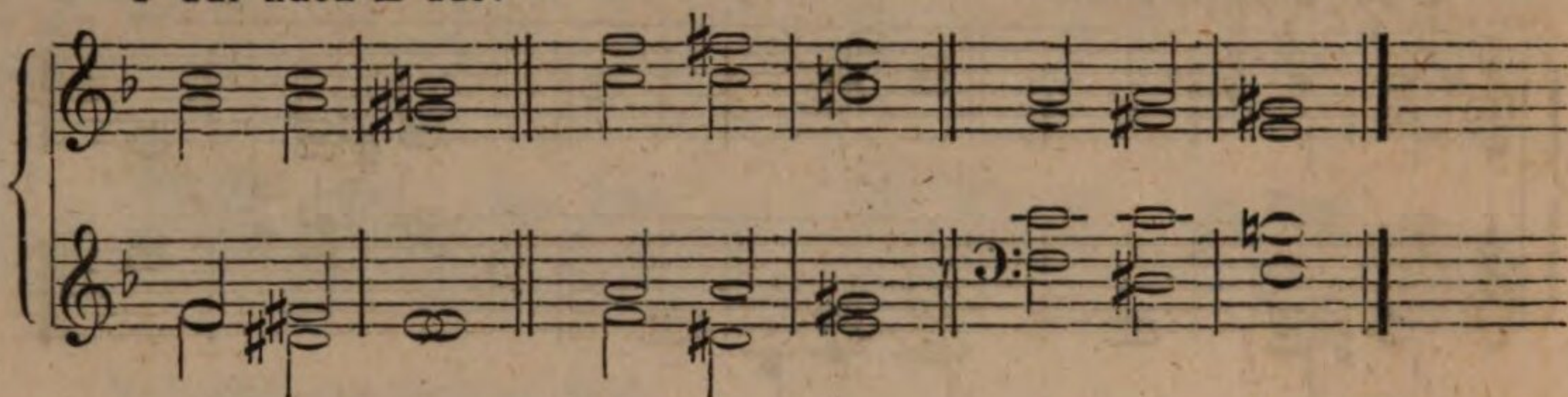


Hiernach gesetzt: D-dur nach G-moll und A-dur, E-dur nach A-moll und H-dur, F-dur nach B-moll und C-dur, G-dur nach C-moll und D-dur, A-dur nach D-moll und E-dur.

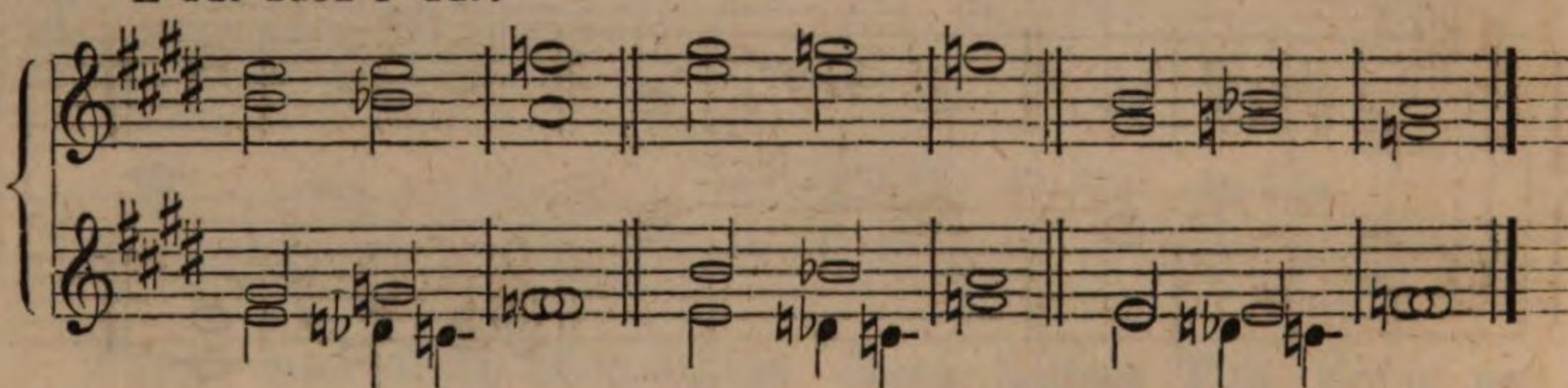
§ 39.

Uebergang in die kleine Unter- und Obersecunde.

F-dur nach E-dur.



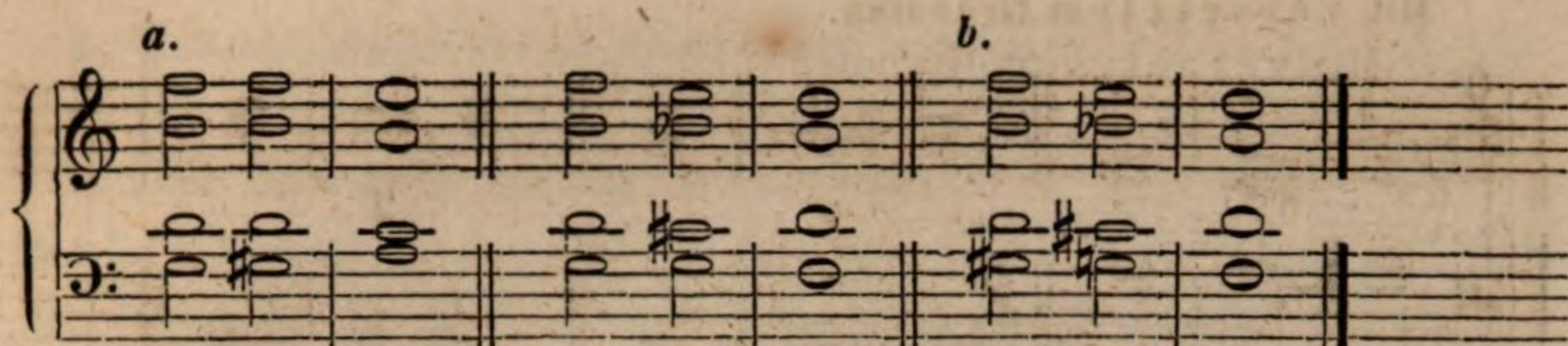
E-dur nach F-dur.



Ebenso: *C* nach *H*, *G* nach *Fis*, *D* nach *Cis*, *A* nach *Gis*, *G* nach *As*, *A* nach *B*, *D* nach *Es*, *H* nach *C*.

§ 40.

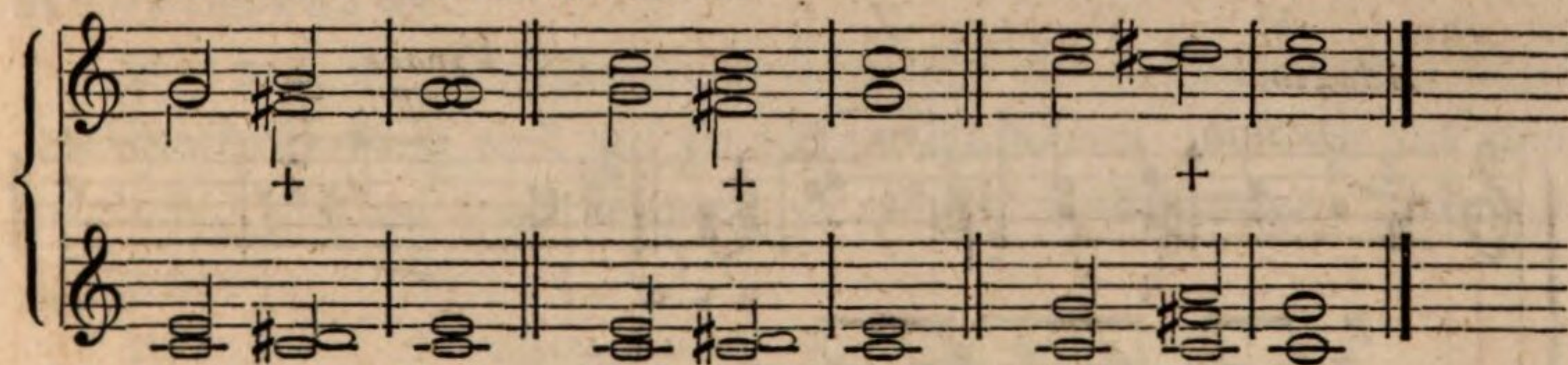
Kommen zwei Dominanten-Septimenaccorde unmittelbar nach einander, wie in § 23, so kann statt des zweiten der verminderte Septimenaccord stellvertretend angewandt werden (Beispiel *a.*): auch lassen sich beide auf diese Weise umgestalten (Beispiel *b.*). Mehr als zwei verminderte Septimenaccorde kommen selten vor.



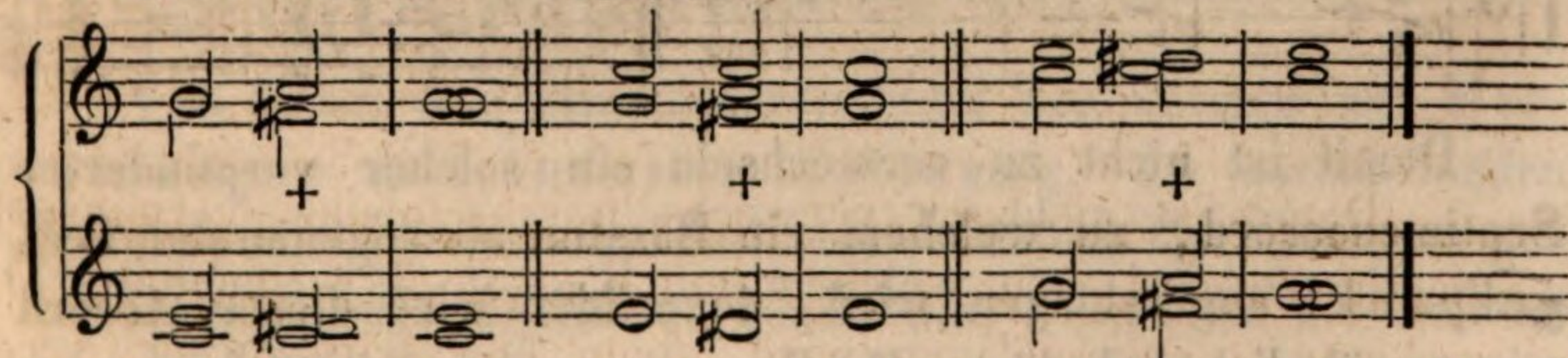
§ 41.

Folgt auf einen Durdreiklang ein verminderter Septimenaccord, zu welchem der Grundton desselben Dreiklangs mit gehört, so ist das gar kein wirklicher verminderter Septimenaccord, sondern ein Accord mit Durchgangs- oder Wechselnoten, wie man deutlich an seiner Fortschreitung sieht, denn er geht wieder zurück in denselben Dreiklang, löst sich also nicht auf wie ein verminderter Septimenaccord. Der Grundton des Dreiklangs bleibt entweder Grundton, oder wird mit versetzt. In den folgenden Beispielen sind dergleichen Accorde mit + bezeichnet.

Mit bleibendem Grundton.

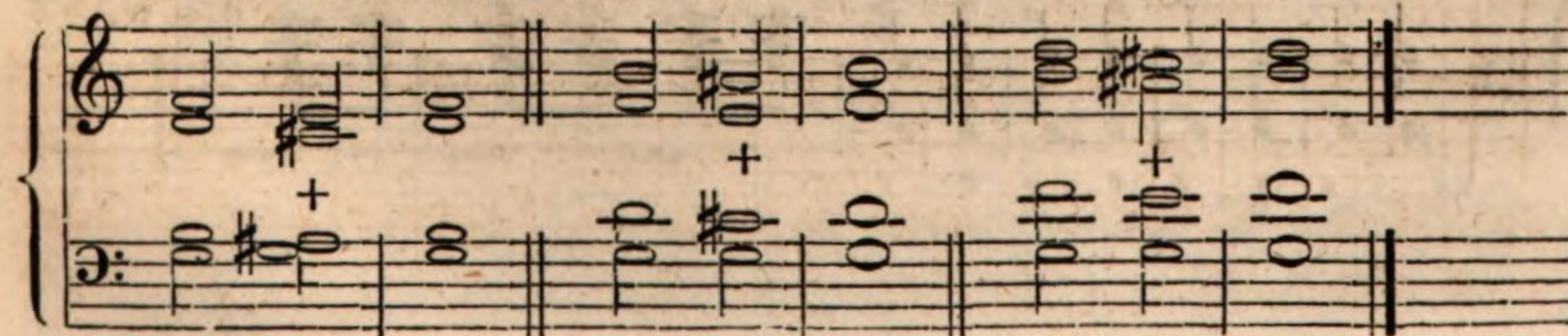


Mit versetztem Grundton.

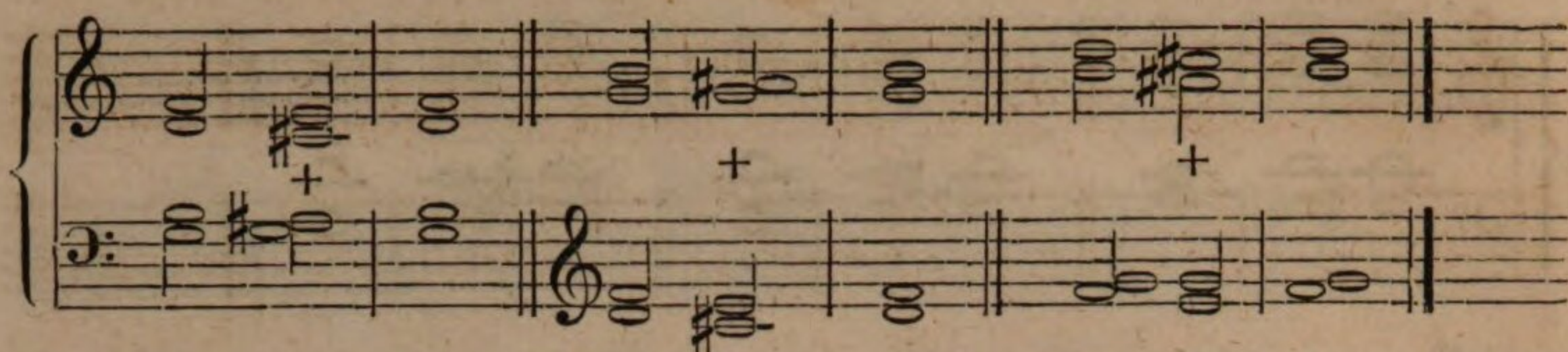


Dieselbe Bewandtniss hat es, wenn statt eines Durdreiklangs ein und derselbe Dominanten-Septimenaccord vorangeht und nachfolgt. Z. B.

Mit bleibendem Grundton.



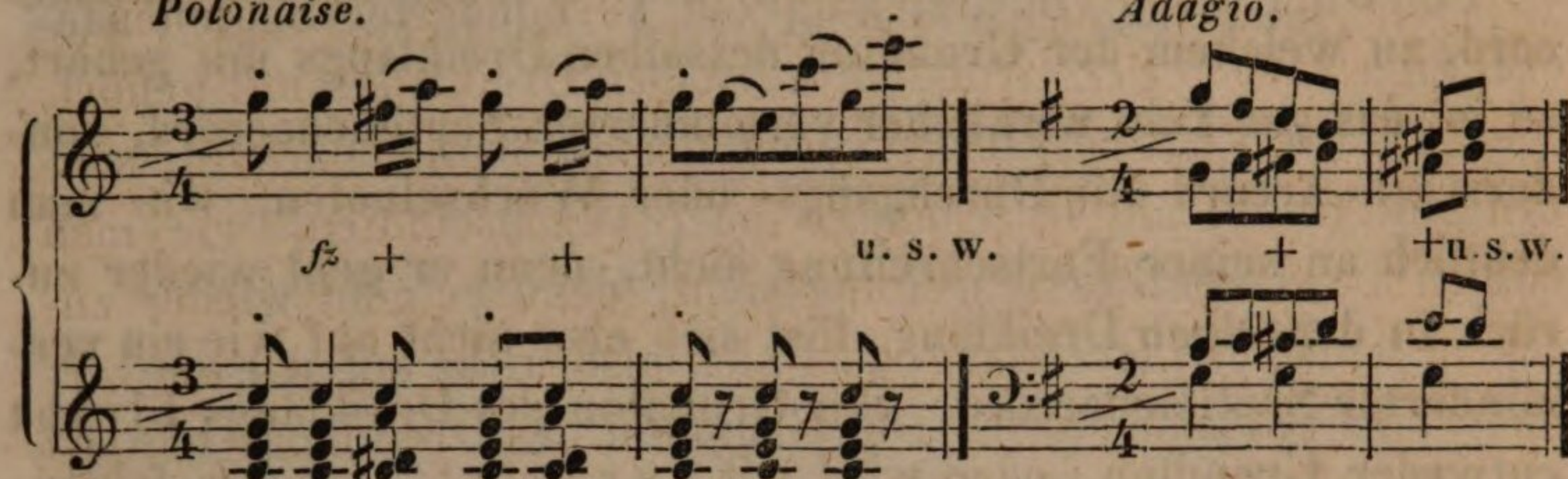
Mit versetztem Grundton.



Beispiele von Anwendung dieser Modulation.

Polonaise.

Adagio.



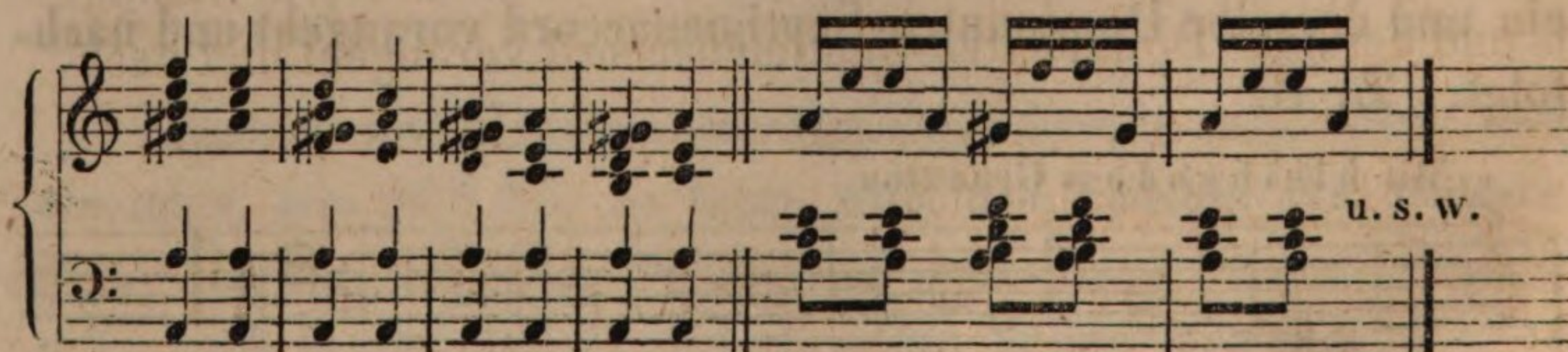
Sehr häufig findet man diesen Accord in den Compositionen von C. M. v. Weber. Z. B.

Adagio.

Vivace.



Damit ist nicht zu verwechseln ein solcher verminderter Septimenaccord, zu welchem ein Basston als sogenannter Orgelpunkt angeschlagen wird, denn hier wird dieser Accord wie gewöhnlich aufgelöst. Z. B.



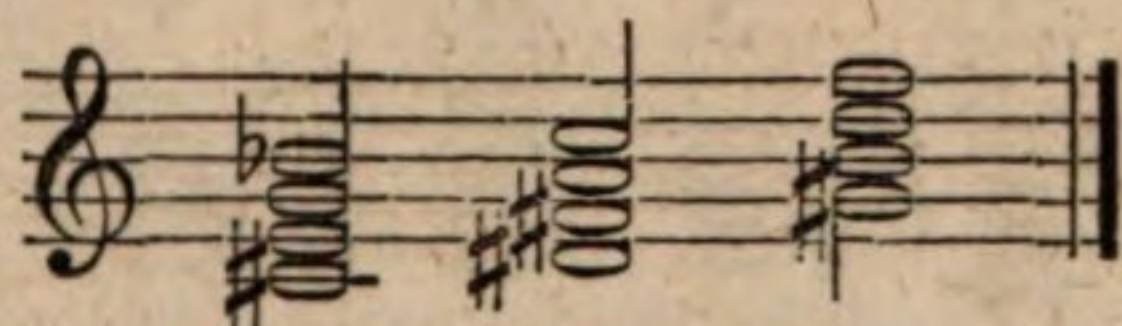
3. Enharmonische Verwandlungen des verminderten Septimenaccordes zu Uebergängen benutzt.

Für das Gehör ist der verminderte Septimenaccord ein mehrdeutiger Accord, d. h. ein solcher, der das Ohr über die Tonart, zu welcher übergegangen werden soll, zweifelhaft lässt, weil erst die Notirung dieses Accordes den Uebergang entscheidet. Schon § 7 zeigt, wie sich jeder dieser Accorde auf viererlei Art notiren lässt, und wie man auf diese Weise auch durch einen einzigen Accord in vier Tonarten übergehen kann. Da es nach § 34 vierzehn verminderte Septimenaccorde giebt, so müsste man demnach in sechsundfünfzig Tonarten übergehen können, und doch giebt es nicht so viele. — Der folgende § giebt darüber Aufschluss.

§ 42.

Zurückführung aller verminderten Septimenaccorde auf drei Hauptaccorde.

Die in § 34 aufgestellte Reihenfolge der verminderten Septimenaccorde lässt sich auf drei zurückführen, nämlich auf den zweiten, vierten und zehnten in dieser Reihenfolge, also auf folgende:



Von diesen drei Hauptaccorden sind alle übrigen nur Versetzungen mit anderer Notirung. Im nachstehenden Beispiele sind die enharmonisch verwandelten Versetzungen der drei Hauptaccorde mit Ziffern bezeichnet, welche auf die Reihenfolge in § 34 hinweisen.

Versetzt und enharmonisch verwandelt.

Hauptaccorde.

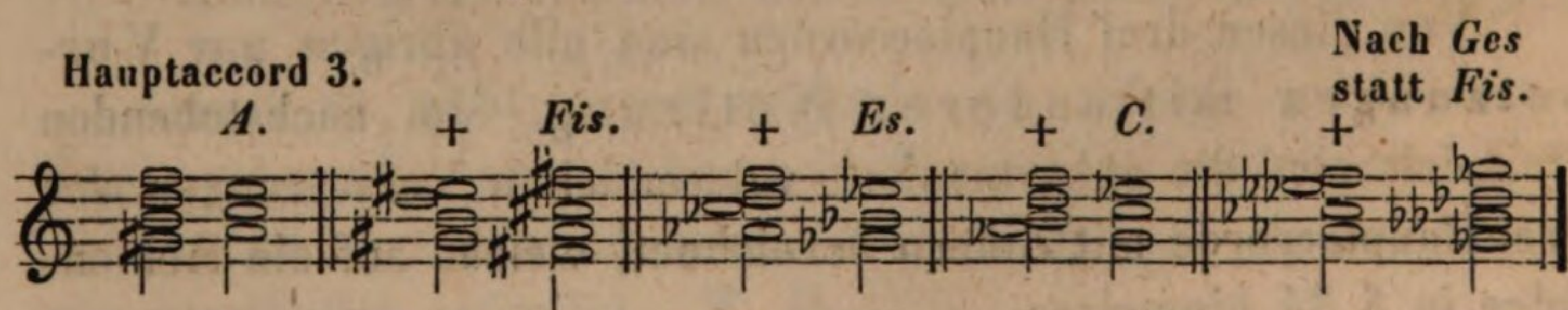
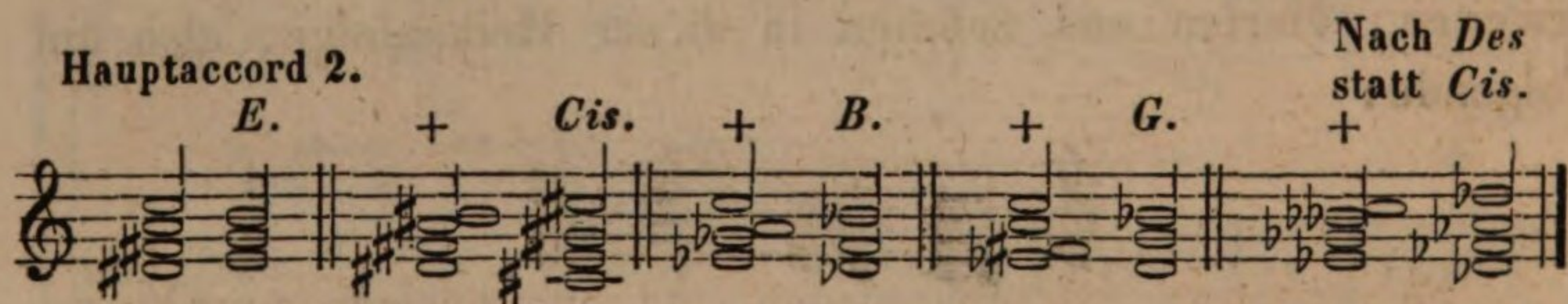
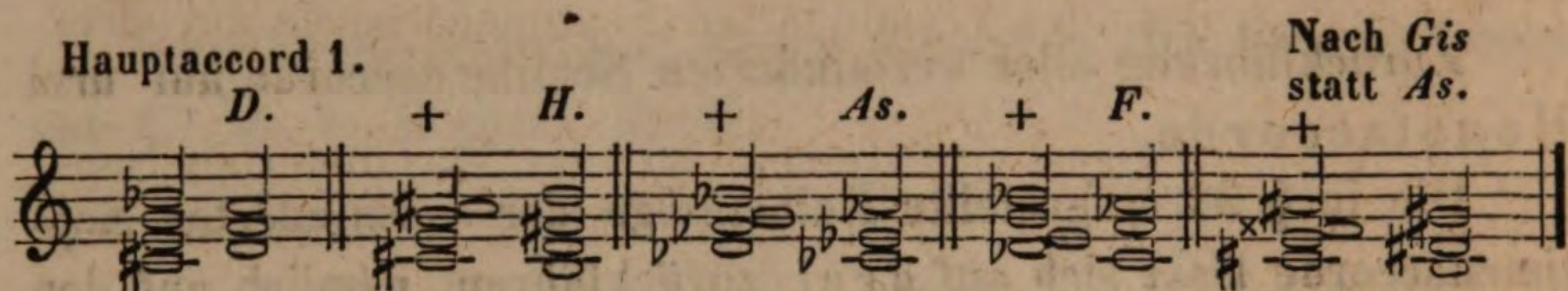




§ 43.

Uebergänge vermittelt dieser drei Hauptaccorde in sämtliche zwölf Tonarten.

Da man durch einen solchen Hauptaccord in vier Tonarten übergehen kann, so ergeben sich durch alle drei Hauptaccorde Uebergänge in zwölf Tonarten. Nachstehendes Beispiel zeigt Uebergänge in die 12 Molltonarten; doch kann man auf dieselbe Weise auch nach den Durtonarten gehen. Die mit + bezeichneten Accorde sind enharmonische Verwandlungen des voranstehenden Hauptaccordes.



§ 44.

Es giebt zwei sehr einfache und leichte Mittel, die vier Tonarten schnell zu finden, in welche von jedem dieser Hauptaccorde aus übergegangen werden kann. Das erste Mittel lässt sich am besten auf der Tastatur des Claviers veranschaulichen. Wenn man von einem der genannten drei Hauptaccorde einen Ton nach dem andern eine Taste tiefer setzt,

so giebt die tiefergesetzte Taste jedesmal den Grundton von einem Dominantenaccorde an, welcher dann zu einer der vier gesuchten Tonarten hinleitet. Zu bemerken ist noch, dass die Tiefersetzung des Grundtons und der Terz einen halben Ton beträgt, die der Quinte und Septime hingegen eine kleine Secunde, und dass sich die enharmonische Verwechslung nach der Tonart richten muss, in welche übergegangen werden soll. Z. B.

Hauptaccord 1. Die Septime tiefer. Hinleitung nach D.

Hier war keine enharmonische Verwechslung nöthig.

Die Quinte tiefer. Hinleitung nach H.

Die Terz tiefer. Hinleitung nach As.

Der Grundton tiefer. Hinleitung nach F.

Auch hier ist keine enharmonische Verwechslung.

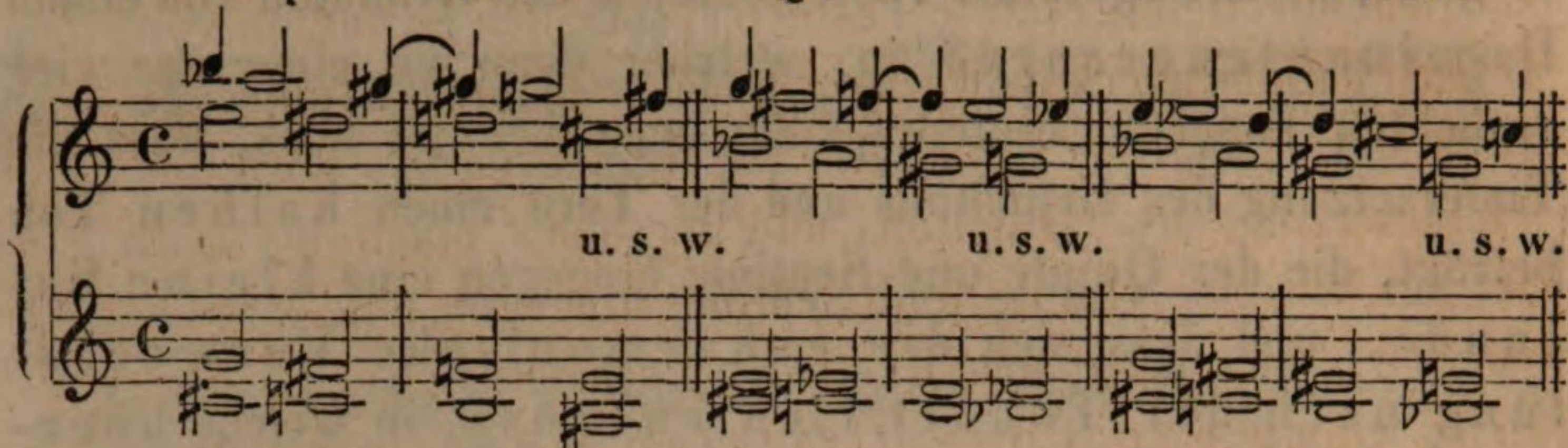
Soll nach *Gis* statt nach *As* übergegangen werden, so muss sich auch danach die enharmonische Verwechslung richten. Z. B.

Hat man dem ähnlich auch den zweiten und dritten Hauptaccord behandelt, so wird man die Uebergänge in die 12 Tonarten finden, auch wenn man das Tiefersetzen bloss in Gedanken vornimmt. — Durch fortlaufendes Tiefersetzen einer Stimme des Hauptaccordes könnte eine Kette von solcher Modulation gebildet werden, am besten in weiter Harmonie und die tiefergesetzte Stimme zur Oberstimme gemacht. Z. B.

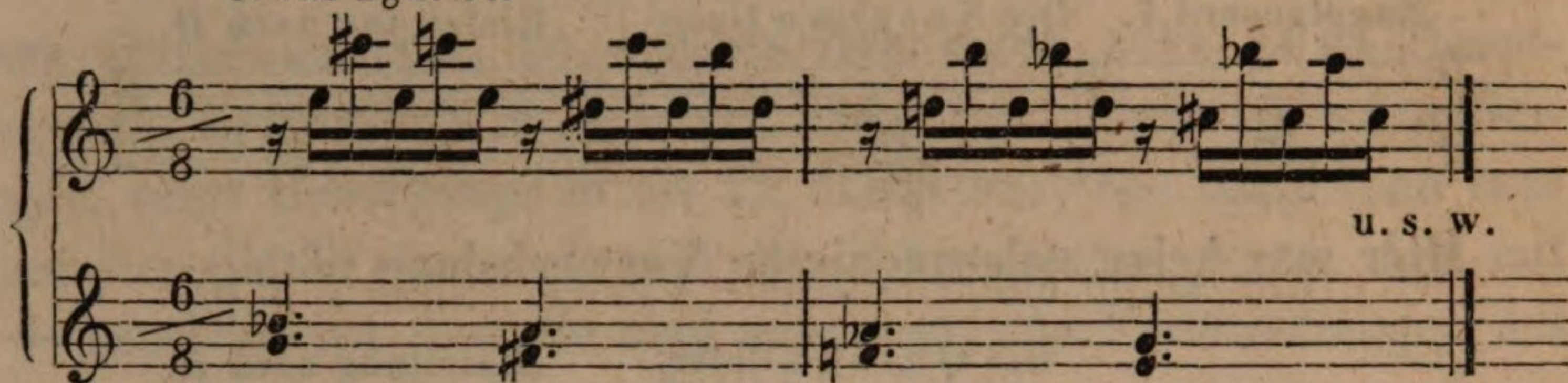
Die Septime tiefer.

Die Quinte tiefer.

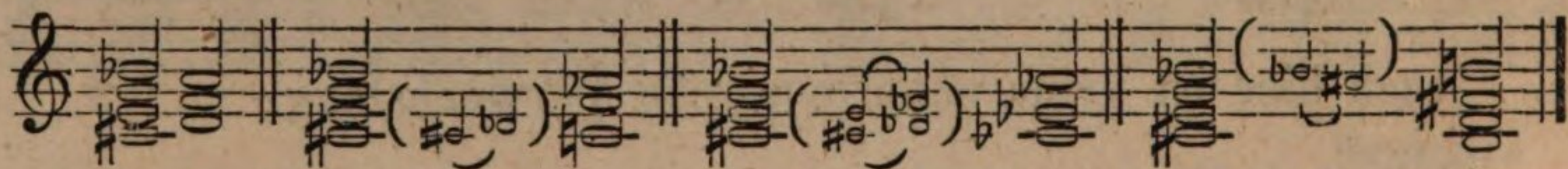
Die Terz tiefer.



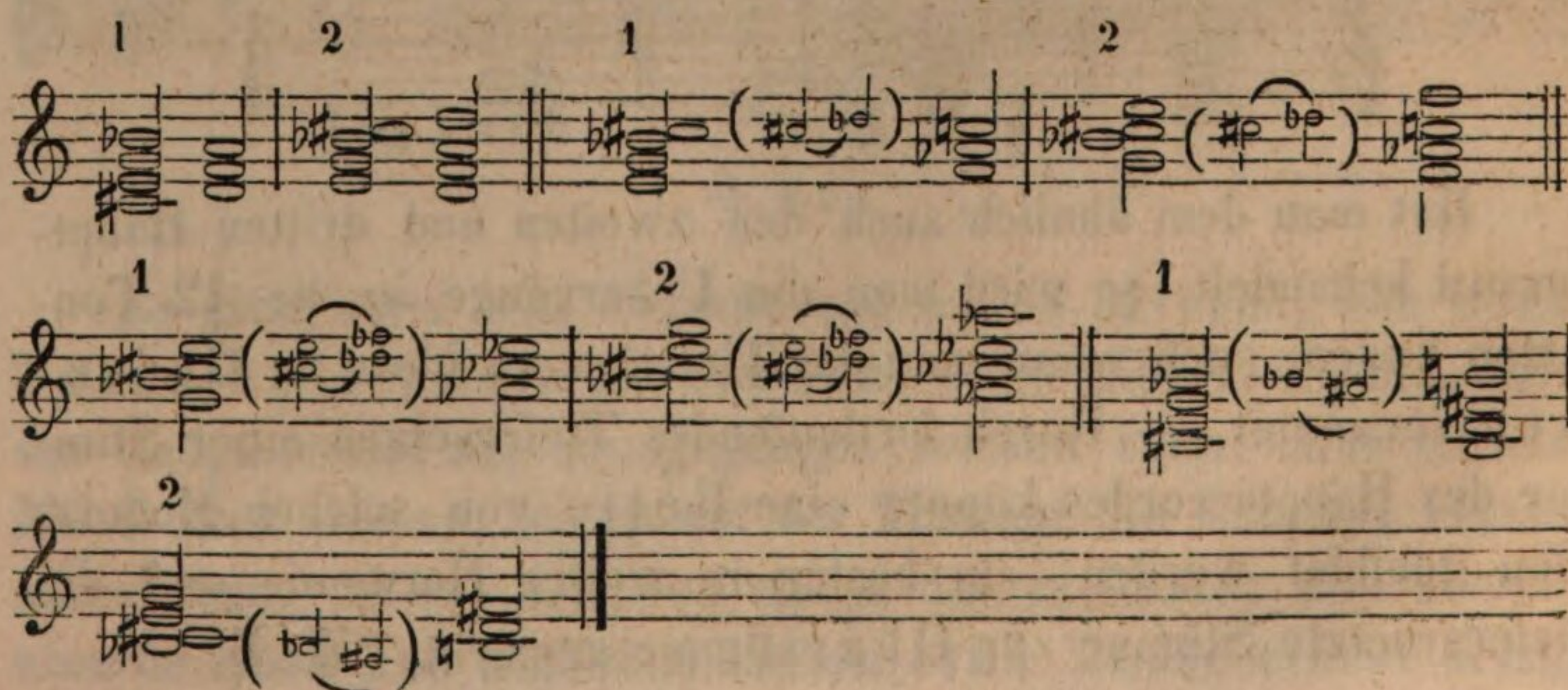
Der Grundton tiefer, und in Verbindung mit der zweiten Stimme etwas figurirt.



Zweites Mittel. Man betrachtet die vier Töne eines solchen Hauptaccordes als Leitetöne, und geht in die Tonart, welche eine kleine Secunde höher liegt. Z. B. Der erste Hauptaccord besteht aus den Tönen *cis-e-g-b*; davon leitet der Grundton *cis* nach der Tonart *D*, die Terz *e* leitet nach der Tonart *F*, die Quinte *g* nach der Tonart *As*, und die Septime *b*, enharmonisch in *ais* verwandelt, leitet nach der Tonart *H*. — Dies Beispiel durch Noten ausgedrückt:

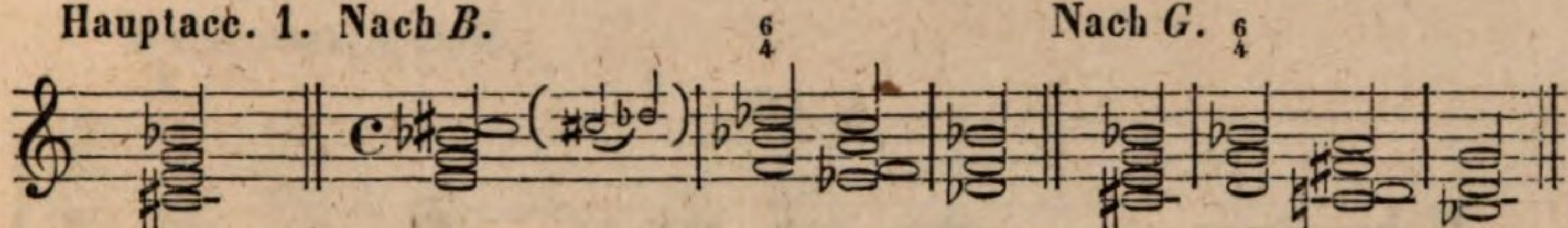
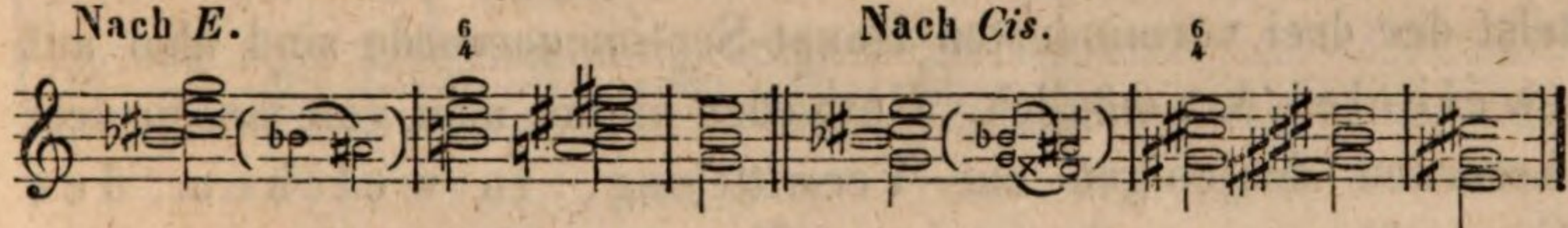
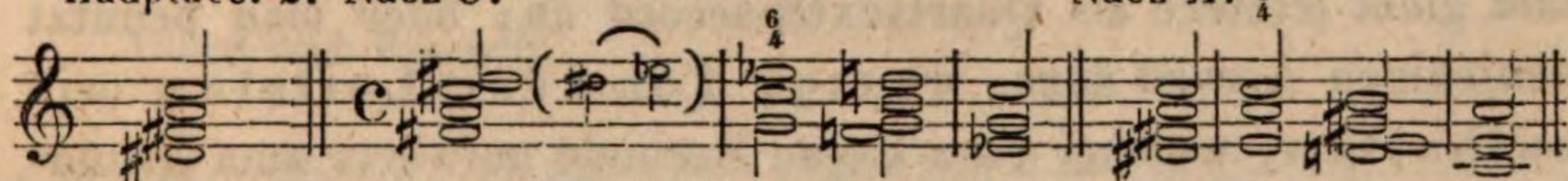
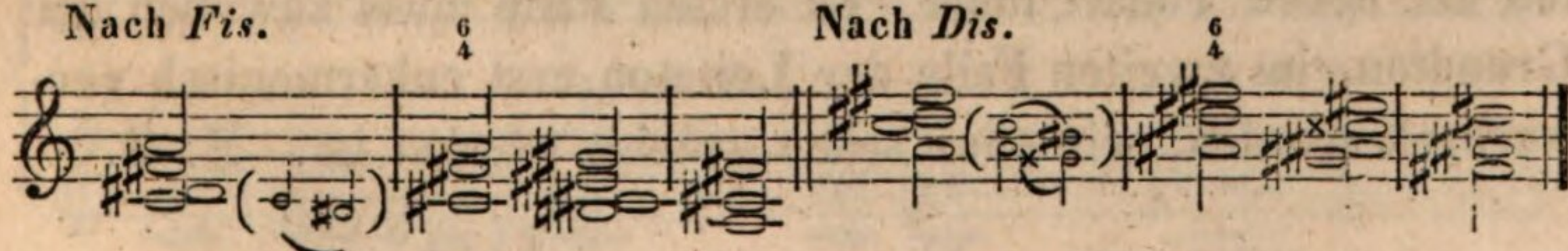
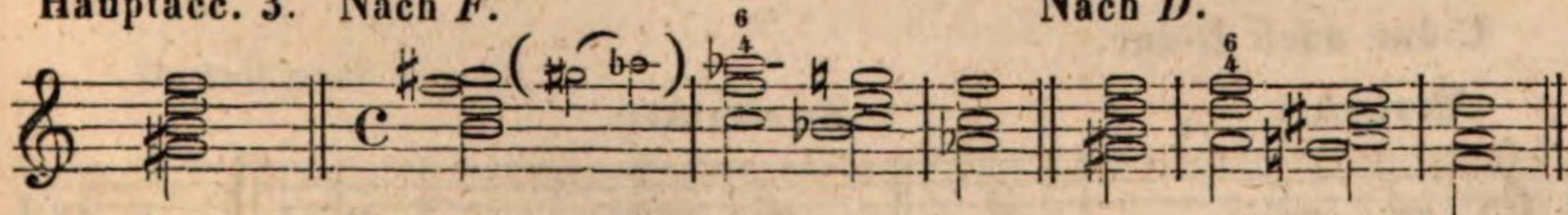


Entschiedener wird diese Modulation, wenn man den Leiteton zum Basston oder zur Oberstimme macht. Z. B.

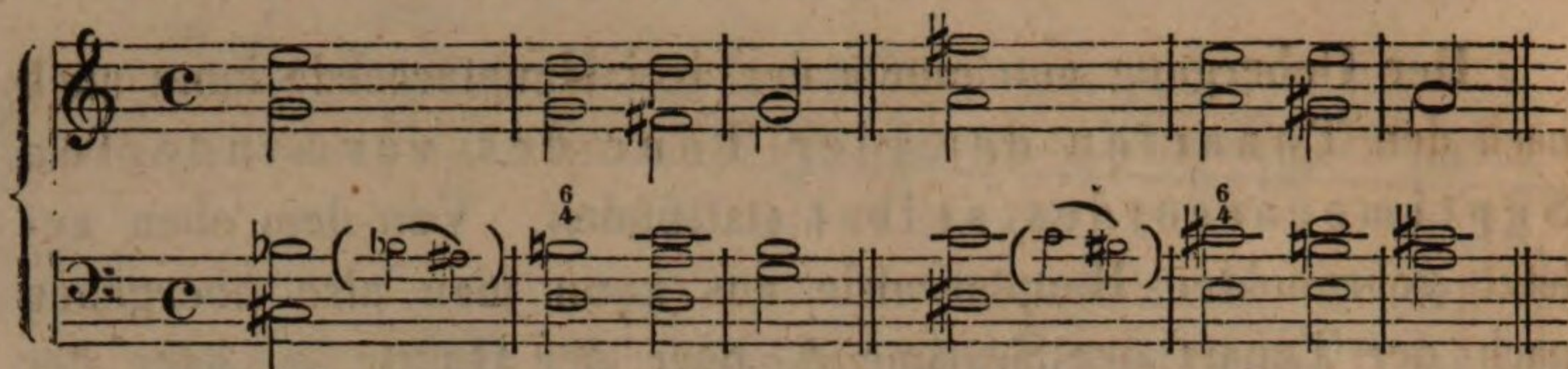


§ 45.

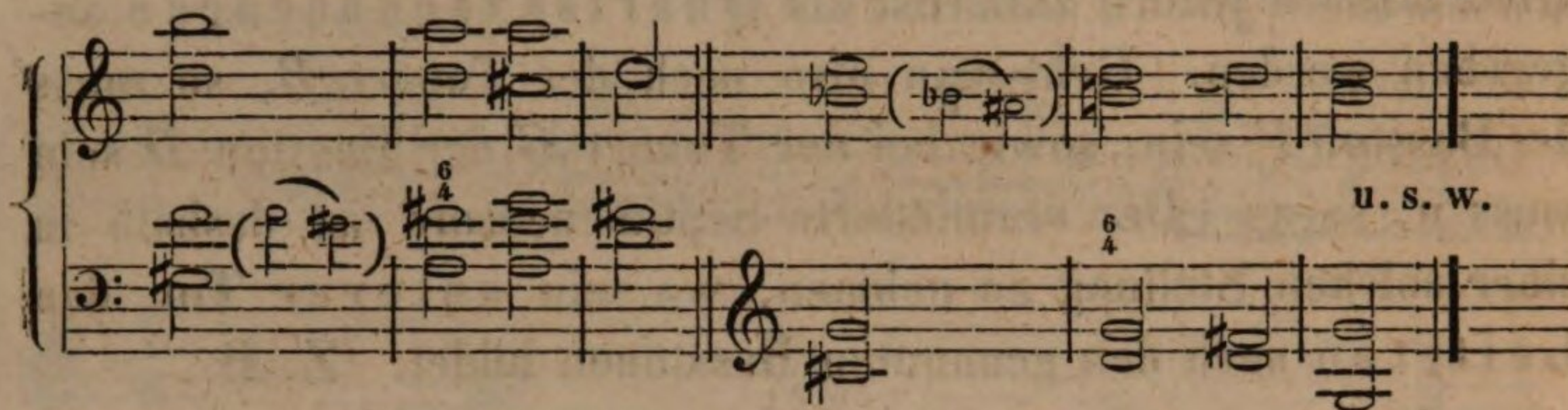
Der Uebergang von einem der drei Hauptaccorde kann auch nach den Tonarten der vier Töne des verminderten Septimenaccordes selbst stattfinden. Von dem oben zuletzt gebrauchten Hauptaccorde aus kann man also übergehen nach der Tonart der Septime *b*, oder der Quinte *g*, oder der Terz *e*, oder nach der Tonart des Grundtons *cis*. Diese Tonarten müssen jedoch zunächst als Quartsextenaccorde angegeben werden. Geht man also nach der Tonart *B*, so muss der Basston *F* sein, sowie bei der Tonart *G* der Basston *D* sein muss u. s. w. Der verminderte Septimenaccord ist deshalb in einer solchen Stellung zu nehmen, wo sein unterer Ton den Leiteton nach den genannten Basstönen bildet. Z. B.

Hauptacc. 1. Nach *B*.Nach *G*.Nach *E*.Nach *Cis*.Hauptacc. 2. Nach *C*.Nach *A*.Nach *Fis*.Nach *Dis*.Hauptacc. 3. Nach *F*.Nach *D*.Nach *H*.Nach *Gis*.

Nach Dur statt nach Moll, und in weiter Harmonie :



Oder bloss einen Ton versetzt (e):



§ 46.

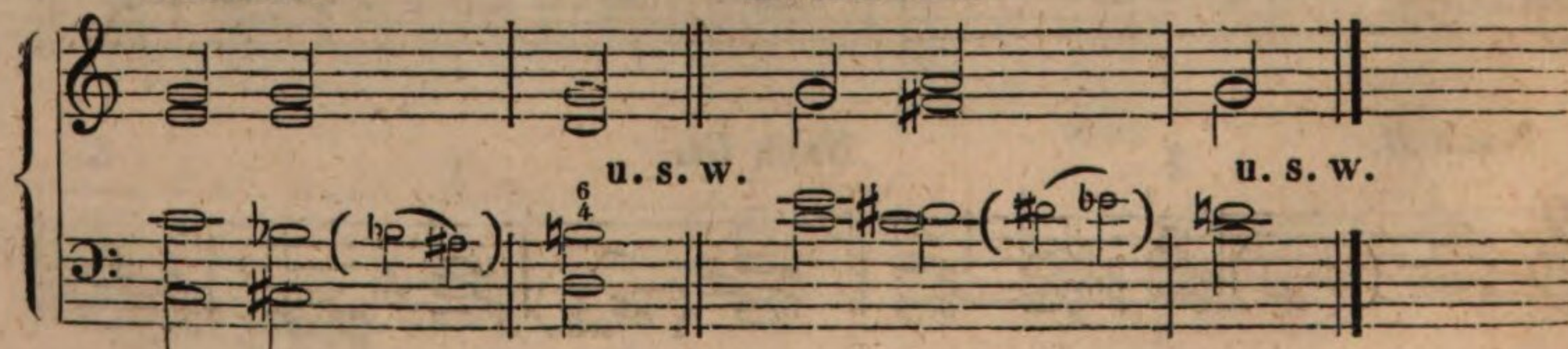
Uebergänge von und nach beliebigen Tonarten vermittelt der drei verminderten Haupt-Septimenaccorde sind also auf zweierlei Art möglich. Entweder nimmt man von diesen drei Accorden denjenigen zur Vermittelung, in welchem der Grundton von der neuen Tonart mit enthalten ist, und giebt letztere als Quartsextenaccord an; oder man benutzt denjenigen Accord dazu, dessen Töne den Leiteton mit enthalten, welcher eine kleine Secunde aufwärts zum Grundton der neuen Tonart führt. Im ersten Falle muss zuweilen der Grundton, im zweiten Falle der Leiteton erst enharmonisch verwechselt werden, wie oben schon gezeigt worden ist. Z. B.

Uebergänge in leitereigene Tonarten.

C-dur nach G-dur.

Erste Art.

Zweite Art.



C-dur nach D-moll.

1 2

u. s. w. u. s. w.

C-dur nach E-moll.

1 2

u. s. w. u. s. w.

C-dur nach A-moll.

1 2

u. s. w. u. s. w.

Uebergänge in leiterfremde Tonarten.

C-dur nach Fis-moll.

1 2

u. s. w. u. s. w.

D-moll nach F-moll.

1 2

u. s. w. u. s. w.

G-dur nach H-dur.

A-moll nach E-dur.

H-dur nach Es-moll.

A-dur nach G-moll.

Es wird dem noch Ungeübtern mitunter begegnen, dass er bei solchen Uebergängen unpassende Accordstellungen nimmt. Solche Fehlgriffe sind nur durch wiederholte Versuche zu beseitigen.

4. Der verminderte Septimenaccord hat Aehnlichkeit mit dem grossen verminderten Septimenaccorde, sowohl hinsichtlich seiner Abstammung als auch seiner Auflösung.

§ 47.

Genannte Septimenaccorde stammen beide vom Nonenaccord und entstehen dadurch, dass man von ihrem Stammaccorde den Grundton weglässt. Sie heissen deshalb auch

uneigentliche Septimenaccorde. Lässt man den Grundton des kleinen Nonenaccordes weg, so entsteht der verminderte Septimenaccord, welchen wir soeben in seiner Anwendung bei Uebergängen und Ausweichungen betrachtet haben. Wird der Grundton des grossen Nonenaccordes weggelassen, so entsteht ein uneigentlicher Septimenaccord, welchen wir den grossen verminderten Septimenaccord nennen wollen, weil er die grosse None hat. Der Basston von beiden uneigentlichen Septimenaccorden geht bei der Auflösung eine kleine Secunde aufwärts, aber während die kleine None gewöhnlich in Molltonarten führt, modulirt die grosse None immer in Durtonarten. Von beiden wird zuweilen die Terz weggelassen. Z. B.

Vollstimmig.	Mit weggelassener Terz.
--------------	-------------------------

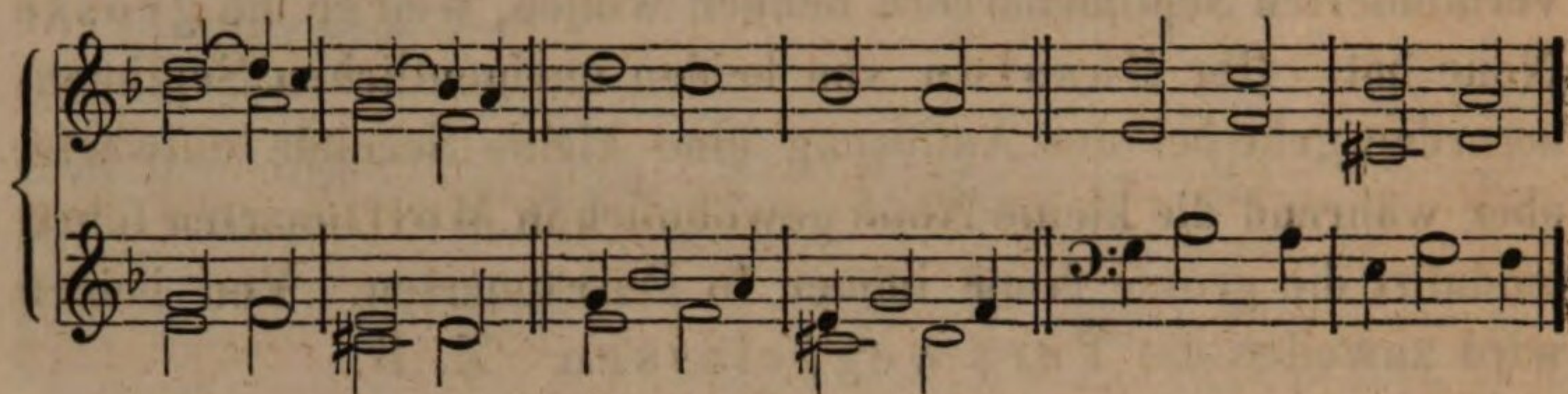
Der verminderte Septimenaccord ist durch 2, der grosse verminderte Septimenaccord durch 1 bezeichnet.

Versetzungen des grossen verminderten Septimenaccordes sind nicht anwendbar, d. h. die Septime (eigentliche None) muss jedesmal die Oberstimme bilden, auch wenn die übrigen Stimmen anders gestellt werden. Z. B.

a.	b.
----	----

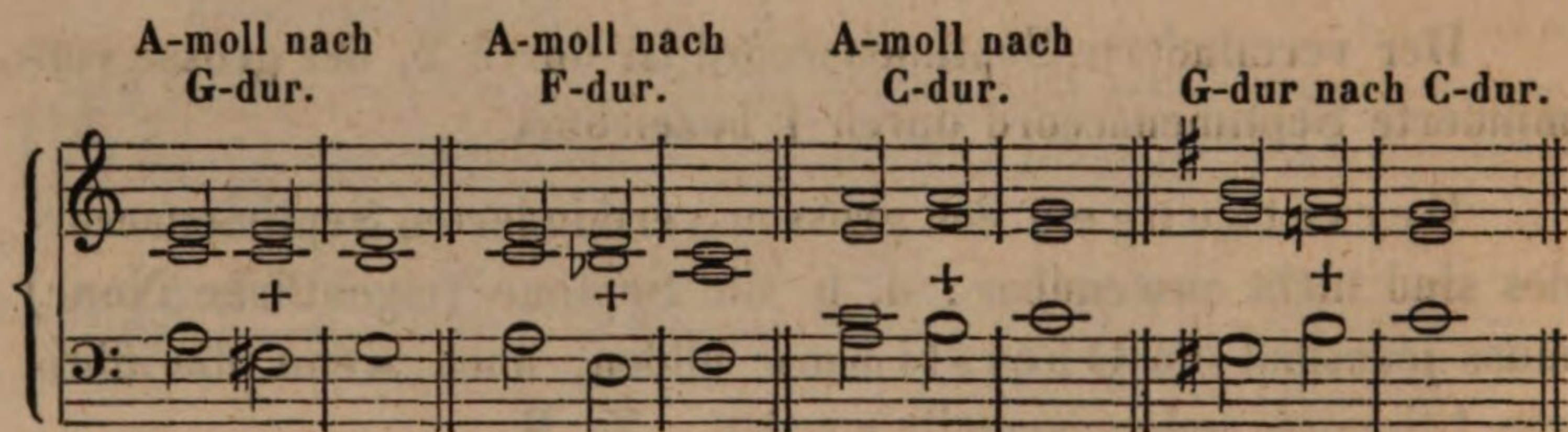
Das gäbe aber Quintenfortschreitungen, nämlich bei *a.* in den beiden äusseren Stimmen, und bei *b.* in den beiden Oberstimmen. Diese Quinten können vermieden werden entweder durch Vorhalte, oder durch Uebergang der Terz in die Quinte. Im vorhergehenden vollstimmigen Beispiele finden sich

diese Quinten zwar auch in der ersten und dritten Stimme, doch fallen sie dem Gehör nicht auf, weil man auch annehmen kann, die Terz *g* gehe mit aufwärts nach *a*, oder die Quinte *b* gehe mit aufwärts nach *c*; doch können auch hier auf die angegebene Weise die Quinten vermieden werden, obgleich sie nicht unangenehm klingen und deshalb zu erlauben sind. Z. B.

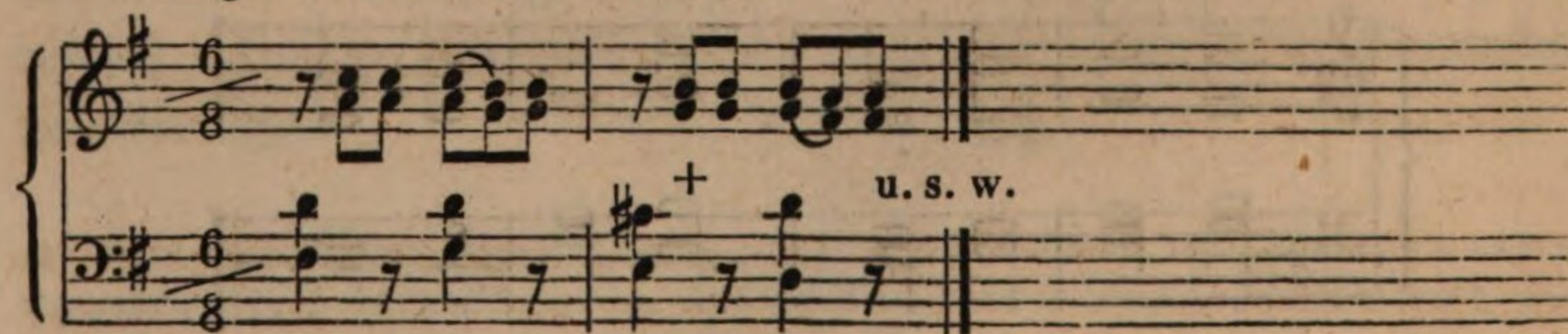


§ 48.

Der grosse verminderte Septimenaccord kann ebenfalls als Stellvertreter des Dominantenaccordes gebraucht werden, aber nur da, wo in die Durtonart übergegangen wird. Z. B.



Allegretto. G-dur nach D-dur.



Dritter Abschnitt.

Modulation mit dem übermässigen Quintsextenaccord und dem übermässigen Terzquartsextenaccord.

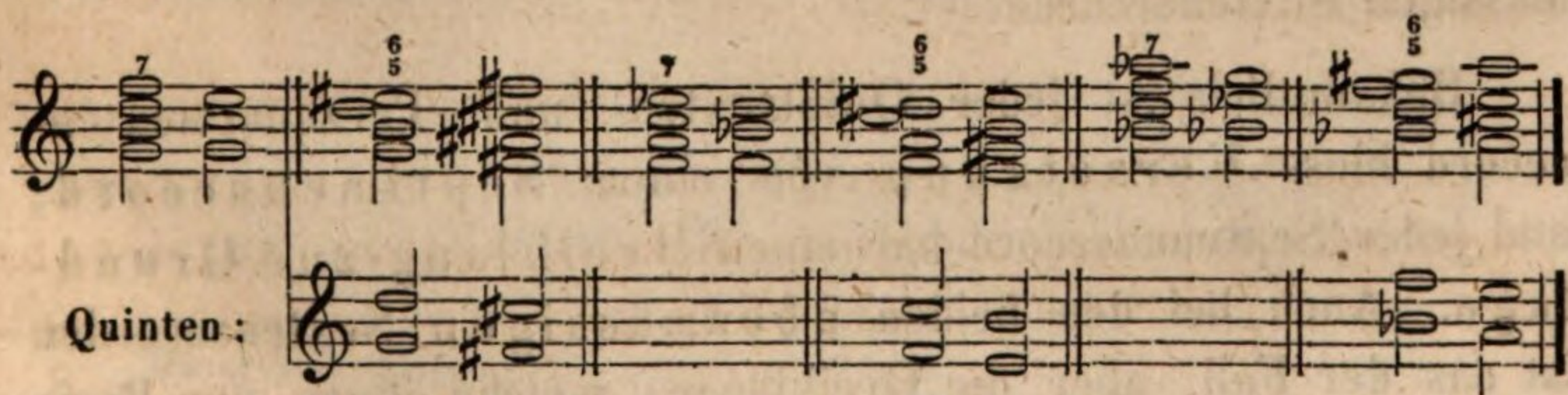
§ 49.

Bildung und Auflösung dieser beiden Accorde.

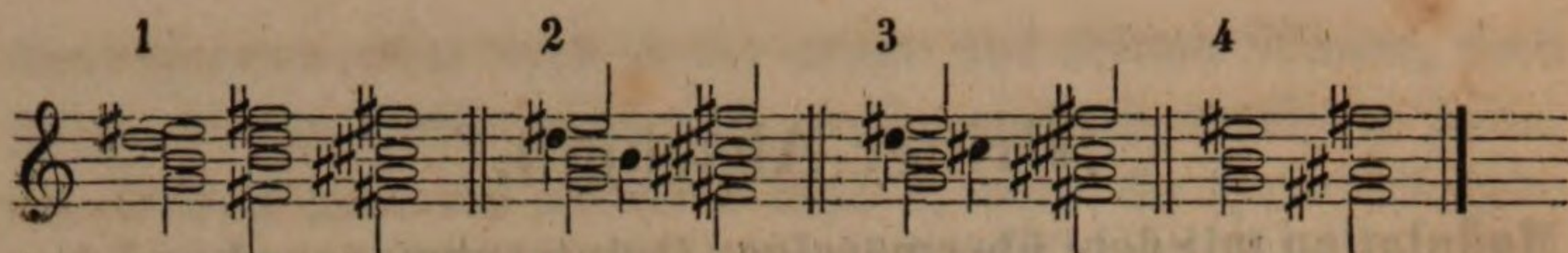
Durch enharmonische Verwechslung der Septime des Dominantenaccordes entsteht der übermässige Quintsextenaccord, weshalb beide auch Klangähnlichkeit haben. Durch diese enharmonische Veränderung wird die Septime zur übermässigen Sexte, wovon auch der Accord seinen Namen erhalten hat. Z. B.



Beide Accorde werden aber verschieden aufgelöst; bei dem Dominantenaccorde geht die Septime eine kleine Secunde abwärts, bei dem übermässigen Quintsextenaccord hingegen geht die Sexte eine kleine Secunde aufwärts, der Basston aber eine kleine Secunde abwärts, und dieser neue Basston giebt zugleich die Durtonart an, in welche der Accord aufgelöst wird. Z. B.



Die Fortschreitung in Quinten klingt hier nicht unangenehm und ist deshalb zulässig; sie kann aber auch auf viererlei Art vermieden werden. 1) Man lässt Grundton und Sexte fortschreiten, während Terz und Quinte wieder mit angeschlagen werden. 2) Die Quinte kann in die Terz heruntergehen. 3) Die Quinte kann früher aufgelöst werden, indem sie eine kleine Secunde abwärts geht. 4) Man lässt die Quinte weg.



Die dritte Art, wo die Quinte zur Quarte übergeht, zeigt zugleich die Entstehung des übermässigen Terzquartsextenaccordes und seine Verwandtschaft mit dem vorhergehenden, denn er wird auf dieselbe Weise aufgelöst. Z. B.



Um diesen Accord schnell zu finden, kann man sich vorher den Terzquartsextenaccord vom Dominantenaccord denken oder ihn auch wirklich vorhergehen lassen, und dann den Bass-ton desselben einen halben Ton erniedrigen, wodurch der übermässige Terzquartsextenaccord entsteht. Z. B.



§ 50.

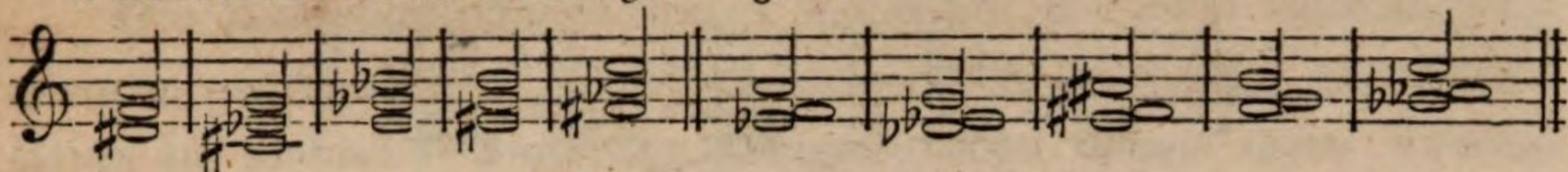
Stammaccorde und Versetzungen dieser beiden übermässigen Sextenaccorde.

Bekanntlich ist jeder Quintsexten- und Terzquartsextenaccord bloss Versetzung von einem Septimenaccord, und jeder Septimenaccord hat einen Dreiklang zur Grundlage. Auch bei den beiden übermässigen Sextenaccorden ist das der Fall, aber die Dreiklänge, welche ihnen zur Basis dienen, sind weder der harten, noch der weichen Tonleiter eigen, sondern werden durch zufällige Versetzungszeichen gebildet. Derjenige, welcher dem übermässigen Quintsextenaccord zum Grunde liegt, heisst der weichverminderte Dreiklang und besteht aus vermindelter und grosser Terz. Bei dem andern, welcher die Basis von dem übermässigen Terzquartsextenaccord bildet, ist dies Verhältniss umgekehrt, denn er besteht aus

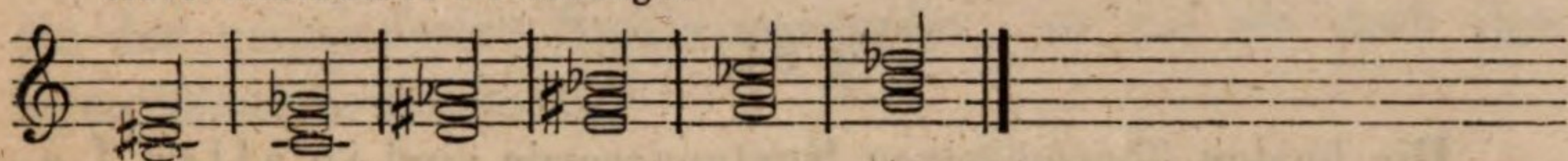
grosser und verminderter Terz und heisst der hartverminderte Dreiklang. Z. B.

Sie haben Klangähnlichkeit mit folgenden Accorden, werden aber ganz anders aufgelöst.

Weichverminderte Dreiklänge.



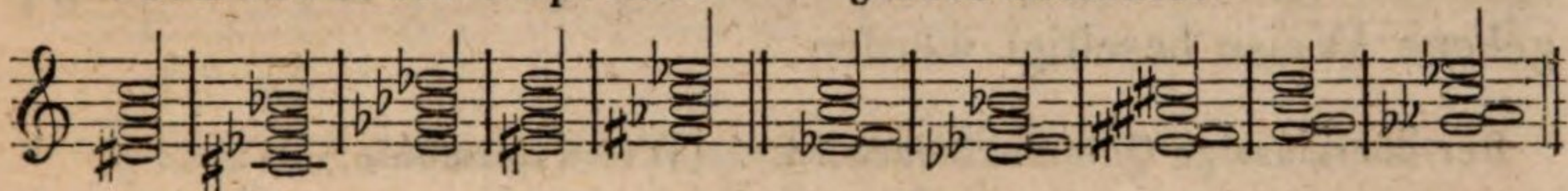
Hartverminderte Dreiklänge.



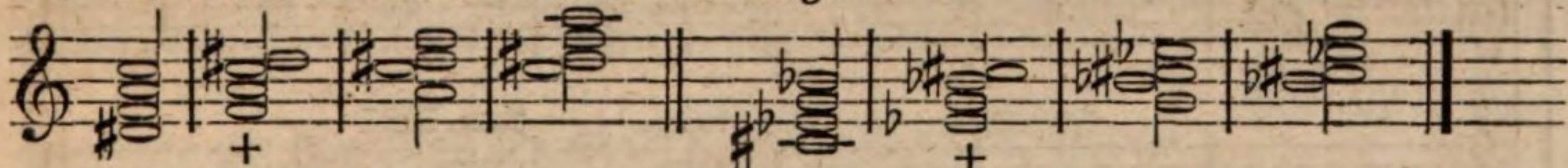
In solcher Stellung sind sie unbrauchbar; mit der Septime hingegen und in geeigneter Versetzung haben sie einen besondern Reiz.

Weichverminderte Dreiklänge mit verminderter Septime.

Sie haben Klangähnlichkeit mit folgenden Accorden.

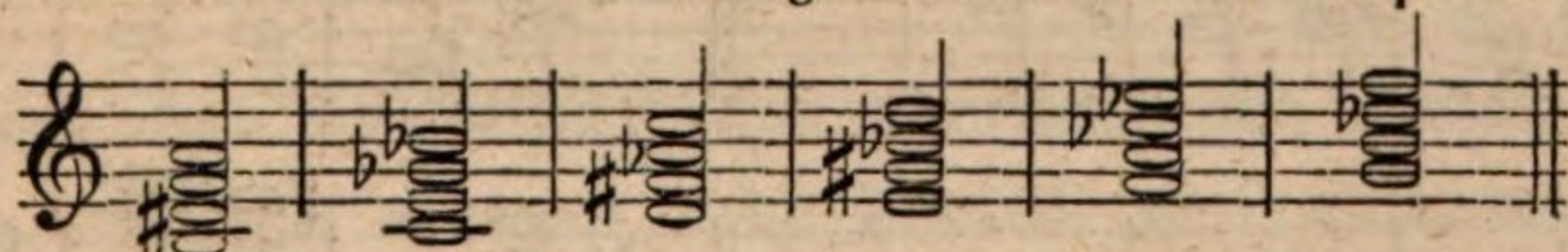


Dieselben mit ihren Versetzungen.



Das + bezeichnet den übermässigen Quintsextenaccord, welcher also jedesmal die erste Versetzung des Stammaccordes ist.

Hartverminderte Dreiklänge mit kleiner Septime.

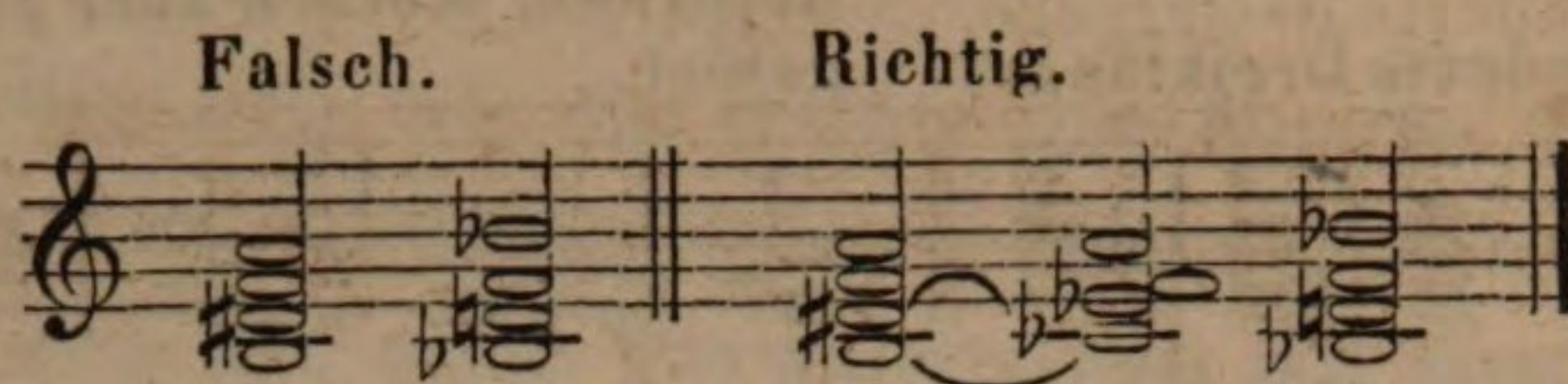


Dieselben mit ihren Versetzungen.



Das + bezeichnet den übermässigen Terzquartsextenaccord, welcher jedesmal die zweite Versetzung des Stammaccordes ist. Um möglichen Irrthum zu verhüten, muss hier noch darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Stammaccorde nicht etwa

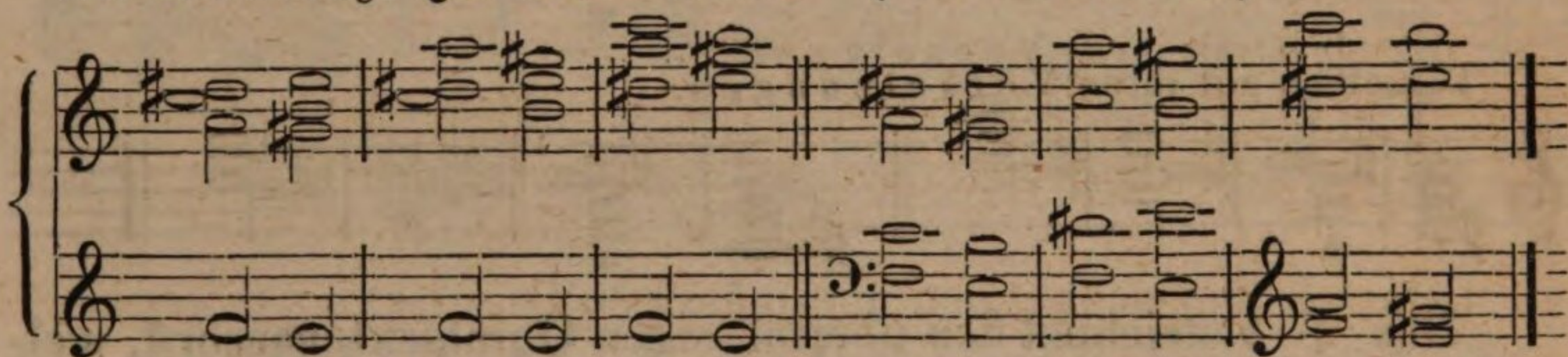
schon wie übermässige Terzquartsextenaccorde aufgelöst werden dürfen, denn da müssten die ersteren zuvor in letztere durch enharmonische Verwechslung umgestaltet werden. Z. B.



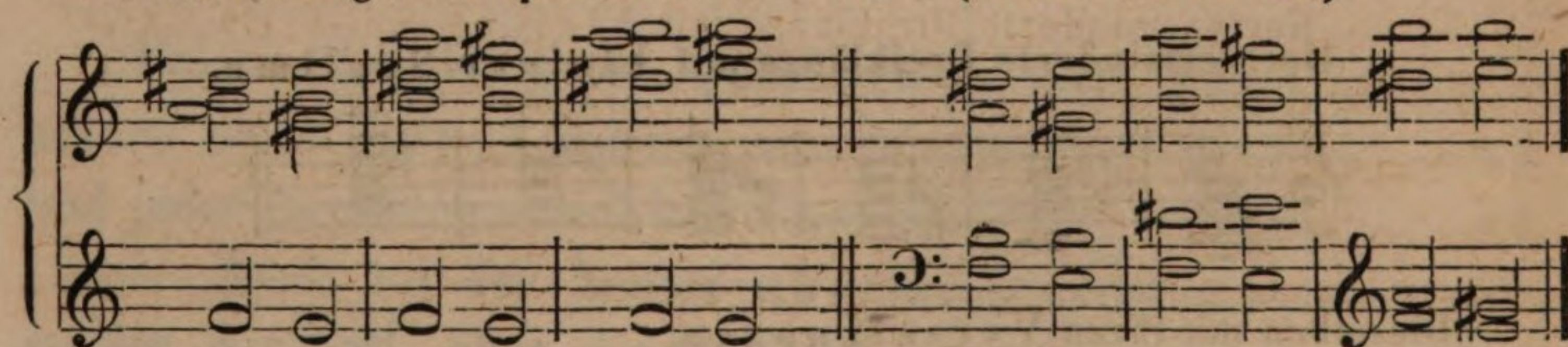
§ 51.

Die beiden übermässigen Sextenaccorde sind in allen Lagen aufzulösen und zu gebrauchen, sowohl in enger als weiter Harmonie. Bekanntlich unterscheiden sich die Lagen eines Accordes von seinen Versetzungen dadurch, dass bei jenen der Basston unverändert bleibt, bei diesen aber nicht. In den folgenden Beispielen können die Quinten auf oben angegebene Weise beseitigt werden.

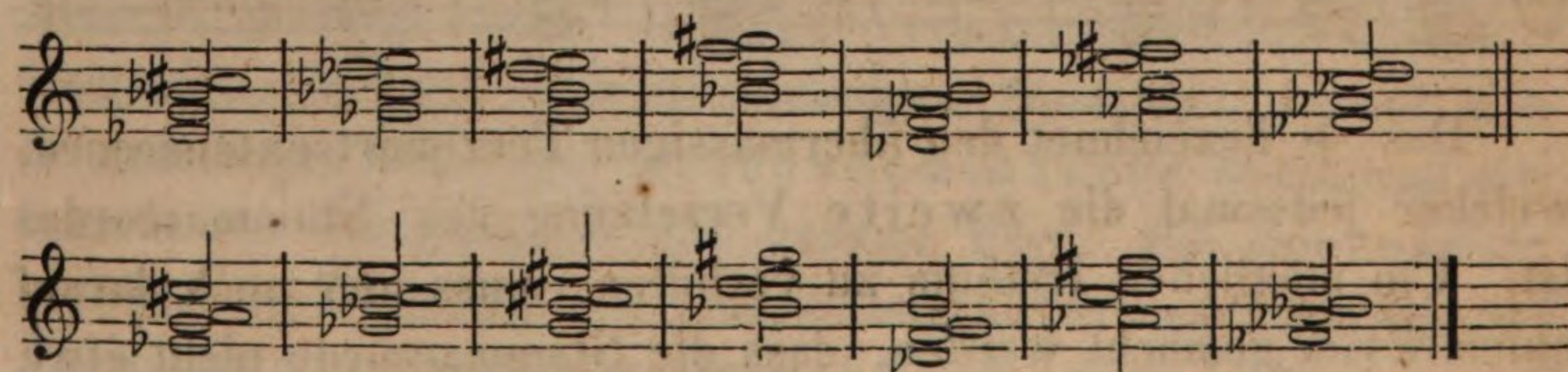
Der übermässige Quintsextenaccord. (Weite Harmonie.)



Der übermässige Terzquartsextenaccord. (Weite Harmonie.)



Hiernach sind folgende Accorde zu bearbeiten :



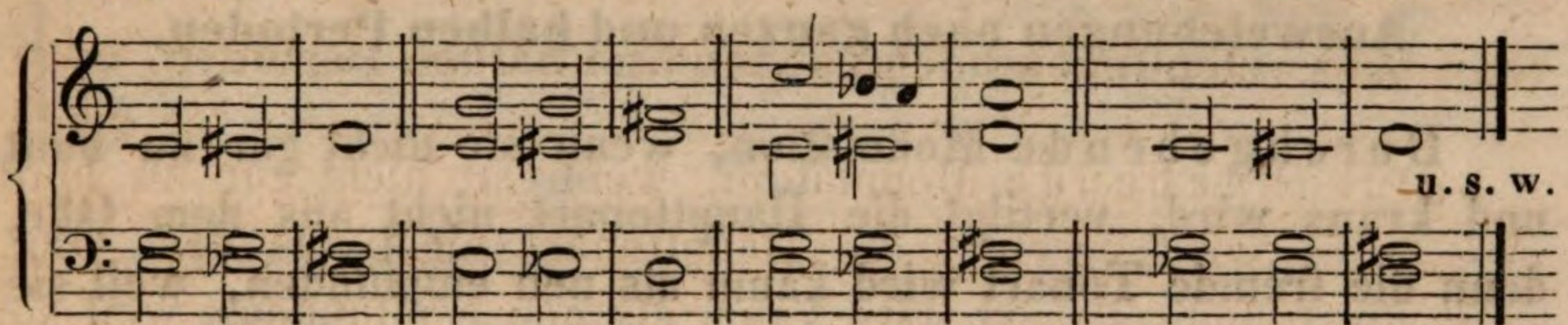
§ 52.

Uebergänge vermittelt des übermässigen Quintsextenaccordes.

Die Klangähnlichkeit dieses Accordes mit dem Dominantenaccorde macht ihn bei enharmonischer Verwechslung zur Modulation in mehrere Tonarten geeignet, und wenn seine Anwendung auch nicht in so umfassender Weise stattfinden kann, wie die des verminderten Septimenaccordes, so hat sie doch ihre eigenthümliche Schönheit.

C nach D.

Von C-moll aus ebenso.



C nach E.

C nach F.

C nach G.

C nach A.

C nach H.



§ 53.

Uebergänge vermittelt des übermässigen Terzquartsextenaccordes sind den vorigen sehr ähnlich und unterscheiden sich von ihnen dadurch, dass statt der Quinte die Quarte genommen wird.

C nach D.

C nach E.



C nach F. C nach G. C nach A. C nach H.

Vierter Abschnitt.

Ausweichungen nach ganzen und halben Perioden.

Durchgehende Modulation, wenn sie nicht gar zu bunt und kraus wird, vertilgt die Haupttonart nicht aus dem Ohr, denn die fremde Tonart wird kaum als neu empfunden, weil sie nur vorübergehend zwischen die herrschende tritt. Bei der Ausweichung nach Periodenschlüssen hingegen verweilt ein Tonstück längere Zeit in der neuen Tonart, worüber die vorhergegangene völlig vergessen wird. Die natürlichsten und üblichsten Ausweichungen dieser Art sind folgende.

§ 54.

A. In der Durtonart.

1) Nach der Durtonart der Dominante, 2) nach der Durtonart der Unterdominante, 3) nach der Molltonart der kleinen Unterterz, 4) nach der Durtonart der grossen Unterterz. Z. B.

1. C-dur nach G-dur. *Allegretto.*

2. C-dur nach F-dur.

Polacca.

u. s. w.

3. C-dur nach A-moll.

Moderato.

u. s. w.

4. C-dur nach As-dur.

Marcia.

u. s. w.

Statt des Dreiklangs kann auch der Dominanten-Septimenaccord der neuen Tonart eintreten. Z. B.

Allegro.

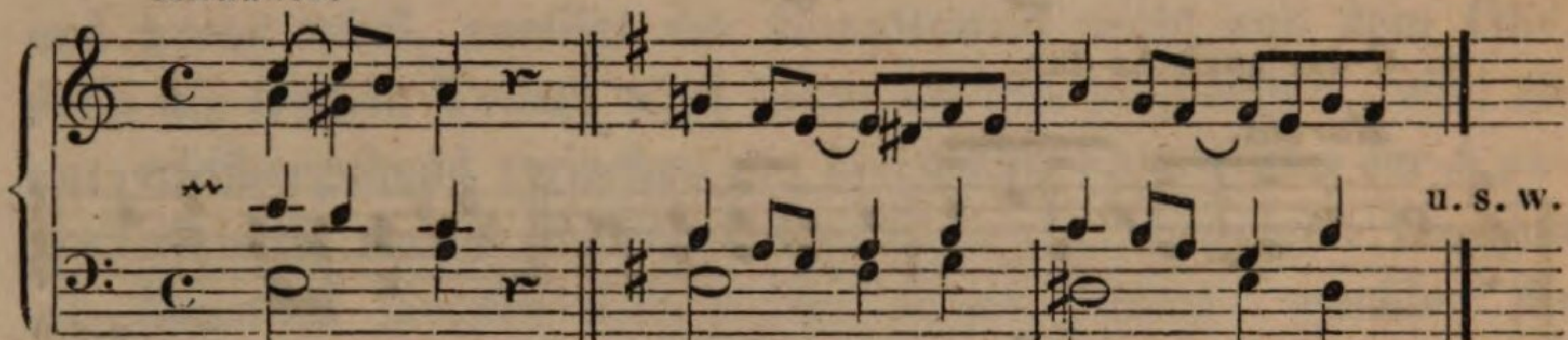
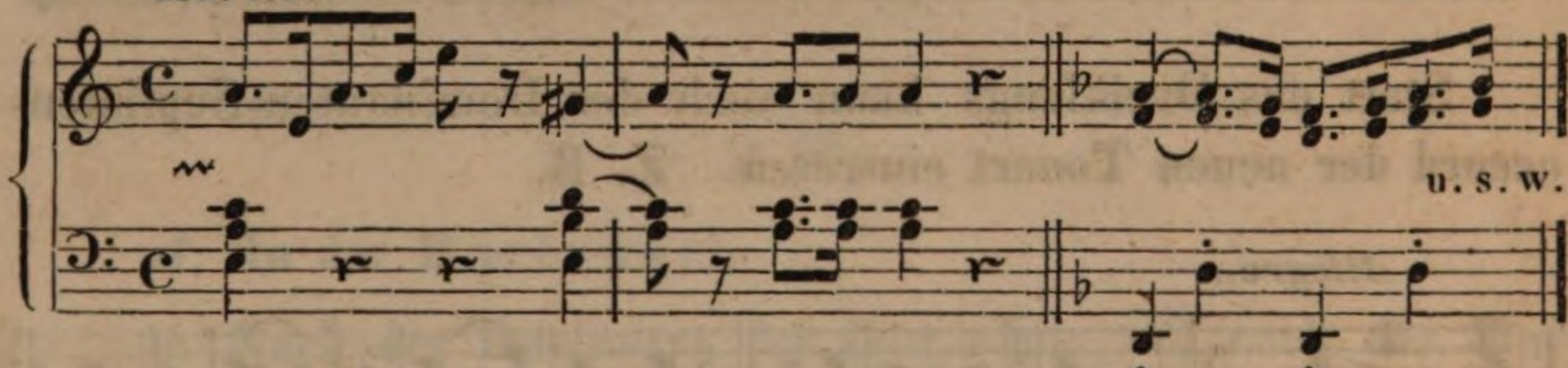
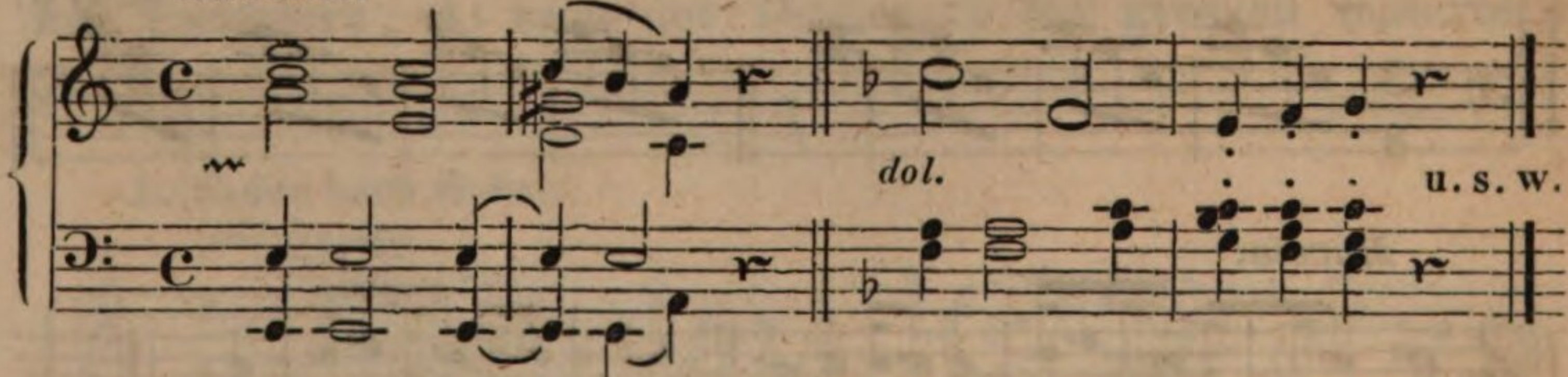
u. s. w.

Marcia.

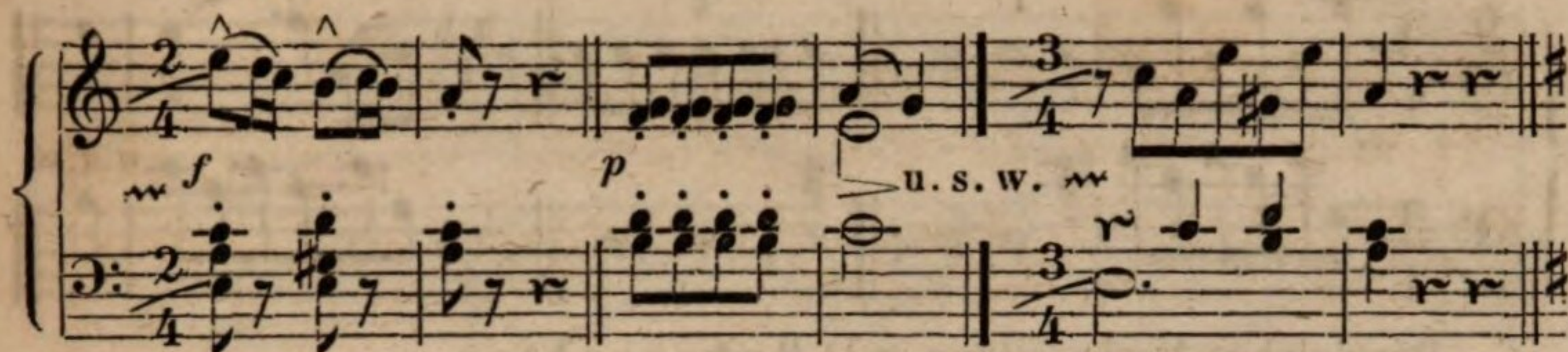
u. s. w.

B. In der Molltonart.

1) Nach der Durtonart der kleinen Terz, 2) nach der Molltonart der Dominante, 3) nach der Molltonart der Unterdominante, 4) nach der Durtonart der grossen Unterterz. Z. B.

1. A-moll nach C-dur.*Allegro.***2. A-moll nach E-moll.***Andante.***3. A-moll nach D-moll.***Marcia.***4. A-moll nach F-dur.***Andante.*

In den Molltonarten macht sich der Eintritt des Dominanten-Septimenaccordes gewöhnlich weit milder als der Dreiklang der neuen Tonart. Z. B.

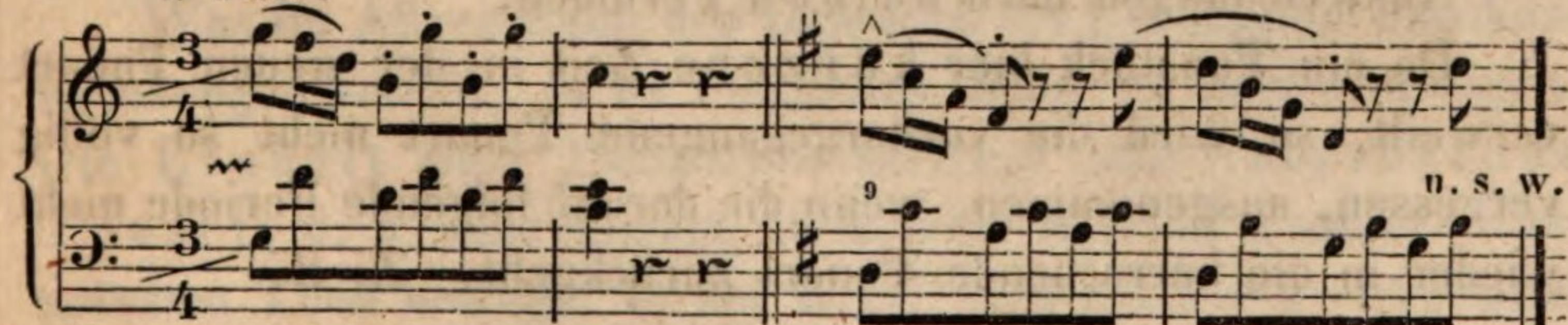
*Allegretto.**Moderato.**Moderato.*

Ebenso von

G-dur nach D-dur, C-dur, E-moll, Es-dur.
 F-dur nach C-dur, B-dur, D-moll, Des-dur.
 D-dur nach A-dur, G-dur, H-moll, B-dur.
 B-dur nach F-dur, Es-dur, G-moll, Ges-dur.
 E-moll nach G-dur, H-moll, A-moll, C-dur.
 D-moll nach F-dur, A-moll, G-moll, B-dur.
 H-moll nach D-dur, Fis-moll, E-moll, G-dur.
 G-moll nach B-dur, D-moll, C-moll, Es-dur. U. s. w.

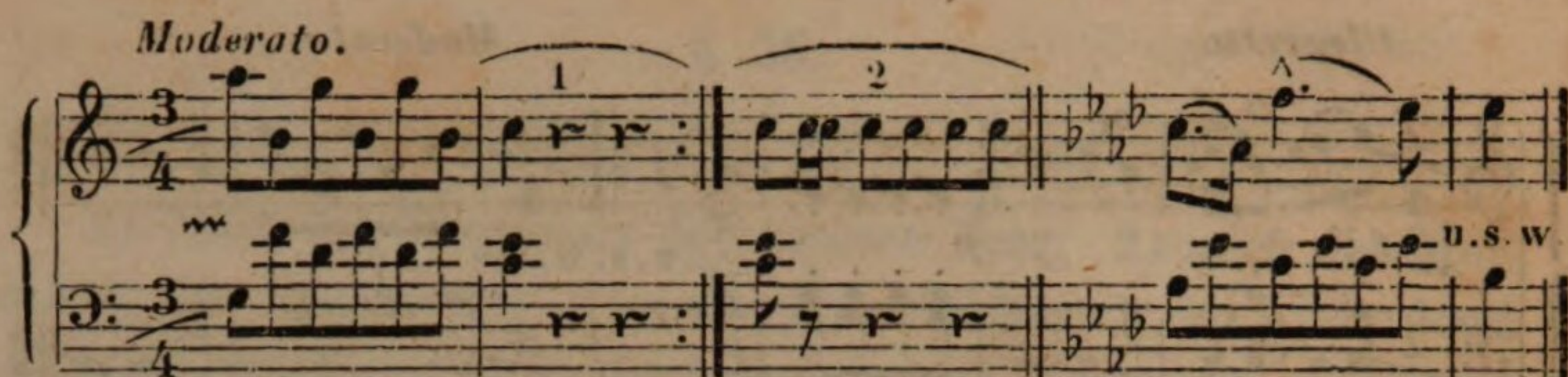
Zuweilen kann in geeigneten Fällen auch der Nonenac-
cord eintreten. Z. B.

G-dur nach G-dur.

Walzer.

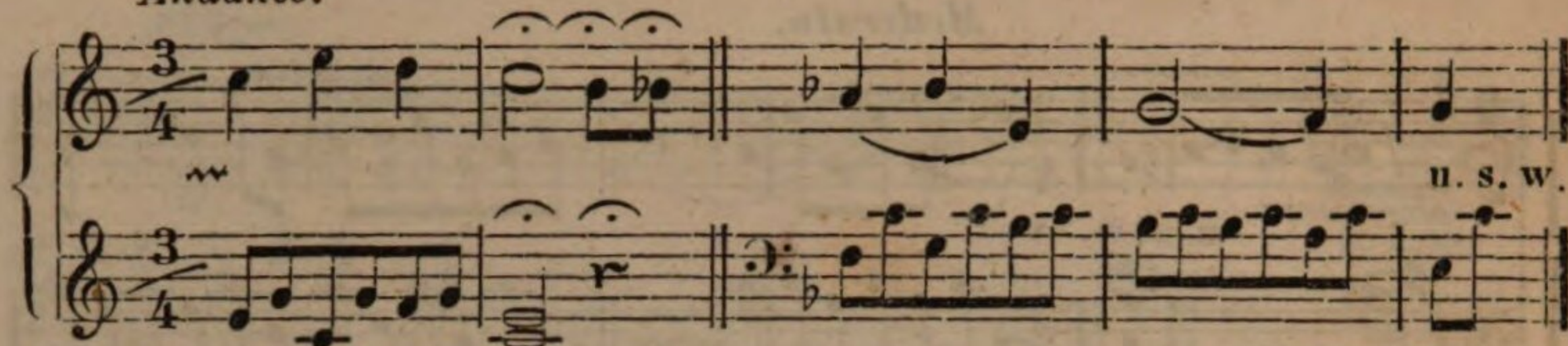
§ 56.

Durch den letzten Takt einer Periode kann die Ausweichung
schon vorbereitet werden.



Dergleichen Vorbereitung mit Ruhepunkten.

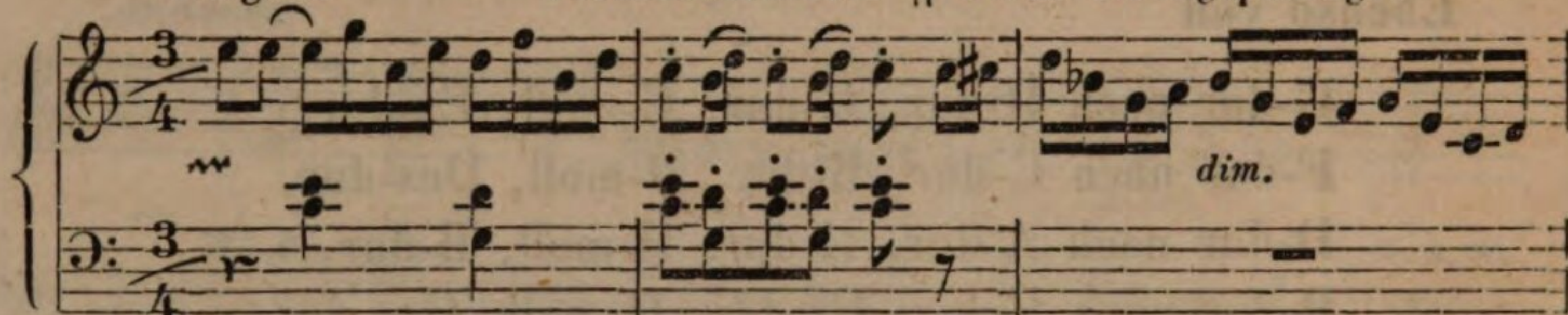
Andante.



Dergleichen Vorbereitungspassagen ohne Ruhepunkte.

Allegro.

Periodenschluss. || Vorbereitungspassage.



§ 57.

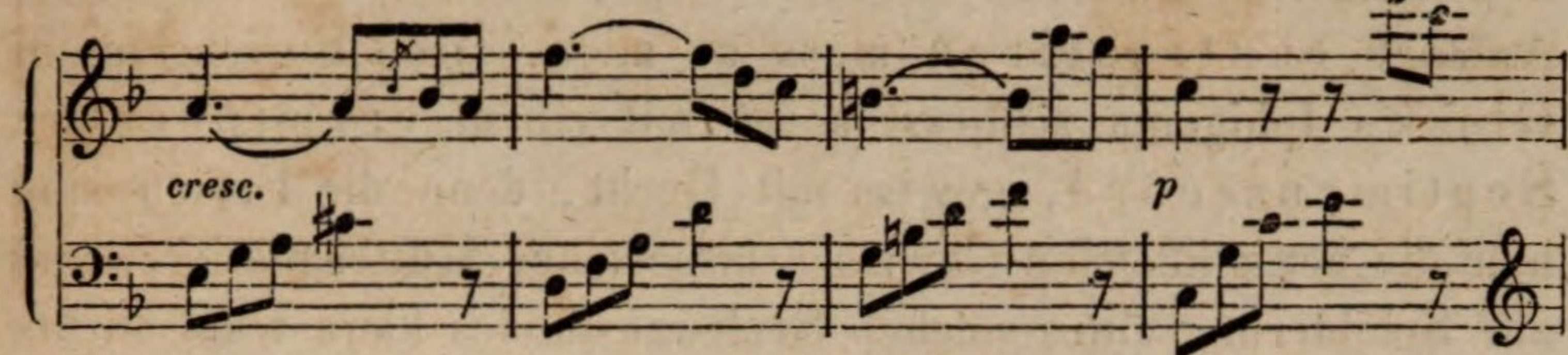
Ausweichungen nach halben Perioden.

Da ein Tonstück hier kürzere Zeit in der neuen Tonart verweilt, so wird die vorhergegangene Tonart nicht so völlig vergessen, ausgenommen, wenn die darauf folgende Periode nicht wieder in die herrschende Tonart zurückgeht. Z. B.

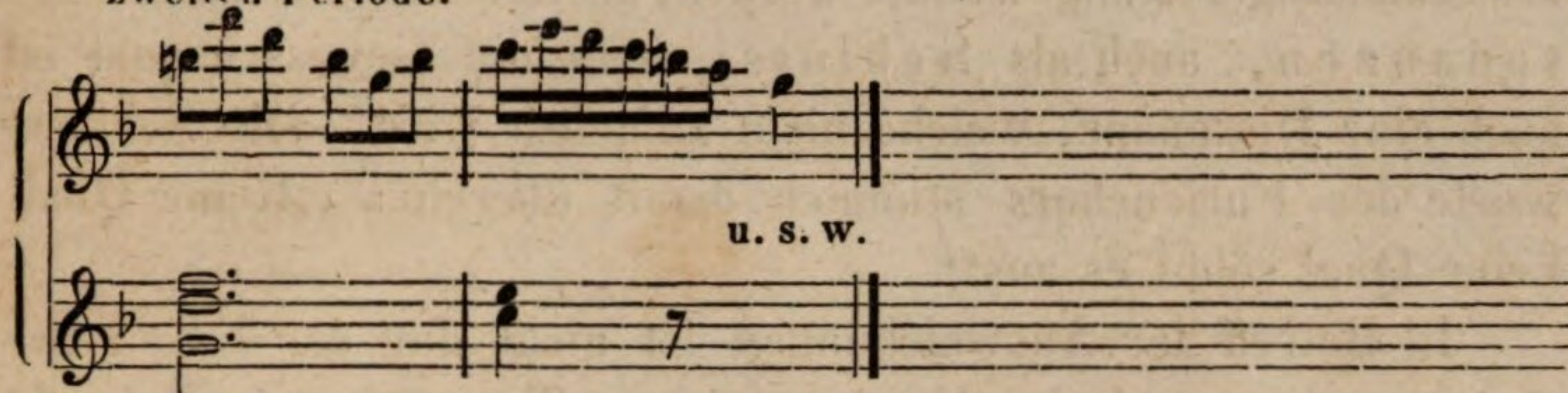
Allegro molto.



Anfang der



zweiten Periode.



u. s. w.

Der Uebergang im 5. und 6. Takt nach D-moll ist nur Vorbereitung zur Ausweichung nach C-dur, ähnlich den Einschaltungen in § 27. In C-dur verweilt nun die ganze zweite Periode, worüber die herrschende Tonart F-dur völlig in Vergessenheit kommt.

Der Uebergang von Dur zu Moll, oder von Moll zu Dur in ein und derselben Tonart (*Minore* — *Maggiore*) ist keine Ausweichung.

Ausführlicheres über Periodenbau findet man in meinem „Wegweiser zum Componiren“, welcher in demselben Verlage erschienen ist.

Schlussbemerkung.

Was im Allgemeinen den Gebrauch der Uebergänge und Ausweichungen betrifft, so ist Folgendes dabei zu berücksichtigen. Die Einheit eines Tonstückes verlangt eine herrschende Tonart, d. h. eine Tonart, in welcher sich ein Tonstück zum grössten Theil bewegt. In der Regel wird mit der herrschenden Tonart angefangen und geschlossen, doch ist das nicht immer der Fall, denn zuweilen wird durch den Anfang diese Tonart nicht sogleich und entscheidend bestimmt, und der Schluss kann in einer andern Tonart stattfinden, z. B. in Introductionen und Ouvertüren, die zu anderen Stücken vorbereiten, oder

in Gesangstücken, deren Inhalt verlangt, dass das Ende mit dem Anfange contrastiren muss u. s. w. Der Furienchor in Gluck's Iphigenia schliesst sogar mit einem verminderten Septimenaccord, gewiss mit Recht, denn die Furien sind hier die personificirten Gewissensbisse eines Muttermörders, und zur Schilderung eines solchen Seelenzustandes kann wohl nichts Zweckmässigeres angewendet werden, als tiefeinschneidende Dissonanzen, auch als Schluss, denn die Gewissensqual ist auch eine Dissonanz, welche nicht aufgelöst wird. Die Schlussworte des Furienchors stimmen damit überein: „Keine Qual, keine Qual söhnt es aus“.

In Betreff der Ausweichungen ist nicht nur der Charakter, sondern auch der Umfang eines Tonstückes in Betracht zu ziehen. Je grösser dasselbe ist, desto mehr erfordert es harmonische Mannichfaltigkeit, ohne welche es leicht matt und einförmig werden würde. In kleineren Stücken ist eine solche Mannichfaltigkeit nicht wesentlich. Ferner muss erwogen werden, ob bloss eine gefällige, dem Gehör angenehme Abwechslung der Harmonie beabsichtigt wird, oder ob dadurch ein musikalischer Gedanke auf die wirksamste Weise ausgedrückt werden soll. Hat das Stück einen ruhigen und sanften Charakter, so darf man nicht zu oft und auch nur allmählich ausweichen. Empfindungen unangenehmer Art, namentlich ungestüme und heftige Leidenschaften, vertragen und verlangen mitunter auffallende und grelle Modulation, wobei aber nicht zu vergessen ist, dass solche Uebergänge und Ausweichungen immer nur als ausserordentliche Mittel anzusehen sind, die zu ausserordentlichen Wirkungen aufbehalten werden müssen; zu oft oder ohne Grund und Geschick gebraucht, verlieren sie ihre Wirkung.

Für jeden besondern Fall die beste Modulation zu wählen, ist eine Kunst, welche gründliche Kenntniss der Harmonie voraussetzt und an guten Mustern studirt werden muss.

In demselben Verlage sind erschienen :

- Chrysander, Friedrich, G. F. Händel.** (Biographie.) 1. Band. gr. 8. 1858. geh. 2 Thlr. 15 Ngr.
- Hauptmann, M.,** Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik. gr. 8. 1853. geh. 2 Thlr.
- Hering, Carl,** Methodischer Leitfaden für Violinlehrer. 8. 1857. geh. 9 Ngr.
- Ueber Rudolph Kreutzer's Etuden. Eine methodische Anweisung für Violinlehrer. 16. 1858. geh. 6 Ngr.
- Jahn, Otto, W. A. Mozart.** 1.—3. Theil. Mit 4 Bildnissen, Facsimile von W. A. Mozarts Handschrift und drei Notenbeilagen. gr. 8. 1856 u. 58. carton. n. 9 Thlr.
- Kiesewetter, R. G.,** Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Zweite verbesserte Aufl. gr. 4. 1846. geh. 2 Thlr.
- Knorr, J.,** Method. Leitfaden f. Klavierlehrer. 4. verb. Aufl. 8. 1857. 10 Ngr.
- Erklärendes Verzeichniss der hauptsächl. Musik-Kunstwörter. 8. 1854. 10 Ngr.
- Köhler, L.,** Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik. Theoretisch und praktisch. 1. Band, enth. die Mechanik als Grundlage der Technik. Mit 10 Figuren. gr. 8. 1857. geh. 2 Thlr.
- Dieselbe 2. Band: Musiklehre: Tonschriftwesen — Metrik — Harmonik. gr. 8. 1858. geh. 3 Thlr. 15 Ngr.
- Lobe, J. C.,** Lehrbuch d. musikalischen Komposition. 1. Bd.: Von den ersten Elementen d. Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition d. Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken. 2. Aufl. gr. 8. 1858. geh. 3 Thlr.
- 2. Band: Die Lehre von der Instrumentation. gr. 8. 1855. geh. 3 Thlr.
- Marx, A. B.,** die Lehre von der musikal. Komposition, praktisch-theoretisch. 5. Aufl. 1—4. Theil. gr. 8. 1858 u. 56. geh. à 3 Thlr.
- Allgemeine Musiklehre. Sechste verbesserte Aufl. gr. 8. 1857. geh. 2 Thlr.
- die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik. gr. 8. 1855. geh. 2 Thlr. 20 Ngr.
- Naumann, C. E.,** über die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse und die Bedeutung des pythagoreischen oder reinen Quintensystemes für unsere heutige Musik. gr. 4. 1858. geh. 22½ Ngr.
- Richter, E. F.,** Lehrbuch der Harmonie. Zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig. 2. Aufl. gr. 8. 1857. geh. 1 Thlr.
- Schatz** des evangel. Kirchengesangs im 1. Jahrh. der Reformation. Herausgeg. von G. Freiherrn von Tucher. 1. Theil: Liederbuch. 4. 1848. geh. 3 Thlr.
- Dasselbe 2. Theil: Melodienbuch. 4. 1848. geh. 4 Thlr. 15 Ngr.
- Sechter, Simon,** Die Grundsätze der musikal. Komposition. 1. Abtheil.: Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen u. Stellvertretern in vier Theilen. gr. 8. 1853. 1 Thlr. 15 Ngr.
- 2. Abtheil.: Von den Gesetzen des Taktes. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden. In drei Abhandl. gr. 8. 1854. 2 Thlr. 10 Ngr.
- 3. Abtheil.: Vom drei- und zweistimmigen Satze, entsprungen aus dem vierstimmigen. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelten Contrapunkte. In vier Abhandlungen. gr. 8. 1854. 2 Thlr.
- Wagner, Richard,** drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort. 8. 1852. 2 Thlr.
- Winterfeld, Karl v.,** über Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangelischen Kirche. Geschichtliches und Vorschläge gr. 8. 1848. geh. 1 Thlr.
- Wohlfahrt, Heinr.,** Vorschule der Harmonielehre. Zum Gebrauch für Clavierschüler. 8. 1857. 10 Ngr.
- Wegweiser zum Componiren für Musik-Dilettanten. 8. 1858. geh. 15 Ngr.

Wohlfahrt, Heinrich,

Theoretisch-praktische Modulation-Schule die Accordfolge in den
verschiedenen Stellungen, Uebergängen und Ausweichungen ; nach leichter
Methode zum Selbstunterricht für Musikschrler

Leipzig 1859

Mus.th. 3716

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599777-1